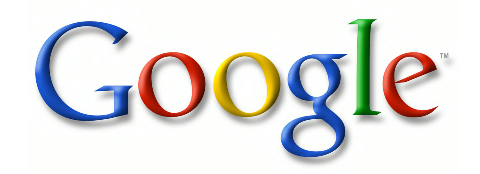
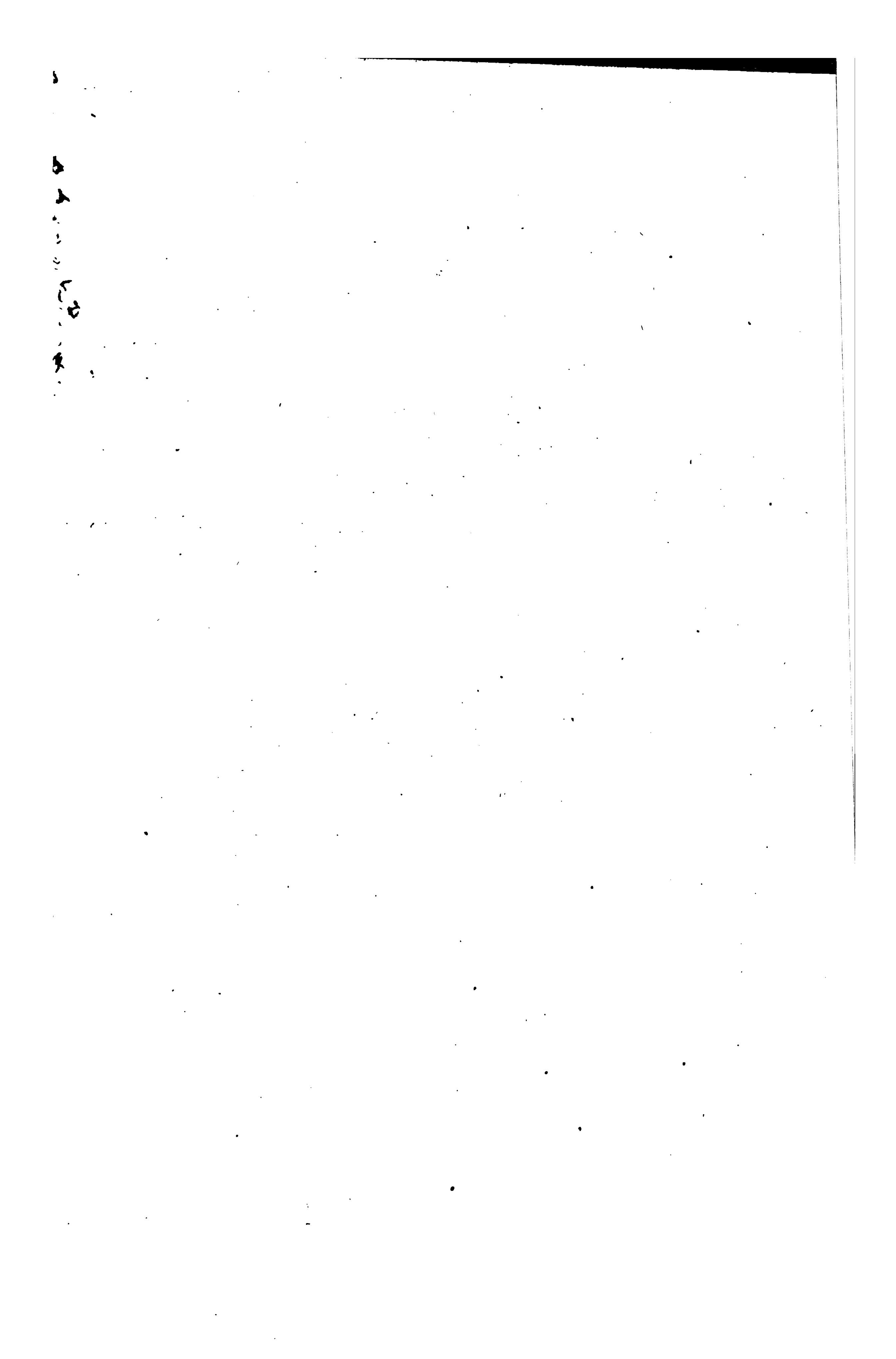








Beiträge zum Urheberrecht.

Festgabe

für den

XVII. internationalen litterarischen und künstlerischen Kongress.

Dresden 1895.

Herausgegeben

mit Unterstützung des Königl. Sächs. Ministeriums des Innern und des Dresdener Centralausschusses

vom

Arbeitsausschuss.

Berlin.
Deutsche Schriftsteller-Genossenschaft.
1895.

Beiträge zum Urheberrecht.

Festgabe

für den

XVII. internationalen litterarischen und künstlerischen Kongress.

Dresden 1895.

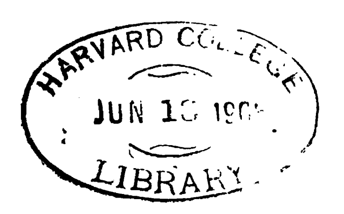
Herausgegeben

mit Unterstützung des Königl. Sächs. Ministeriums des Innern und des Dresdener Centralausschusses

vom

Arbeitsausschuss.

Berlin.
Deutsche Schriftsteller-Genossenschaft.
1895.



Gratis

Unter dem hohen Protektorat Seiner Majestät des Königs Albert von Sachsen.

Association Littéraire et Artistique Internationale.

17. Tagung. Dresden 1895.

Ausschuß der Association.

Ehrenpräsidenten:

William Bouguereau, Mitglied des Institut de France.
Jules Oppert, Mitglied des Institut de France.
Jules Massenet, Mitglied des Institut de France.
Numa Droz, ehemaliger Präsident der Schweizer Eidgenossenschaft.
Robert Schweichel, Ehrenpräsident des deutschen Schriftsteller-Verbandes, Berlin.

Ständiger Sekretär:

Jules Lermina.

Präsidenten:

Eugen Pouillet, Präsident der Kammer der Advokaten von Paris.
Henri Morel, Direktor des Internationalen Bureau in Bern.
Giuseppe Giacosa, General-Agent der Italienischen Autoren-Gesellschaft.
Dr. Max Nordau, Schriftsteller.

Mitglieder:

Georges Maillard, Advokat an dem Appellhof zu Paris.
Paul Wauwermans, Advokat an dem Appellhof zu Brüssel.
Achille Hermant, Vicepräsident der Société centrale des Architectes français.
Armand Ocampo, Schriftsteller, Argentinien.
De Huertas, Rechtsbeistand der Spanischen Botschaft in Paris.
Lucien Layus, Sekretär des Cercle de la librairie in Paris.

General-Agent:

Jean Lobel.

Dresdener Ausschüsse.

Ehrenförderer:

Staatsminister Dr. **Schurig**, Heinr. Rud., Justizminister, Excellenz.
Staatsminister **v. Metzsch**, C. Gg., Minister des Innern u. der auswärtigen Angelegenheiten, Excellenz.
Staatsminister **Edler v. d. Planitz**, C. P. Kriegsminister, Generallieutenant, Excellenz.
Staatsminister **v. Seydewitz**, Curt Damm Paul, Minister des Kultus und des öffentl. Unterrichts, Excellenz.
Staatsminister **v. Watzdorf**, Werner Rud., Finanzminister, Excellenz.
Staatsminister a. D. Dr. **v. Nostitz-Wallwitz**, Herm., Minister des königl. Hauses, Excellenz.
Generaldirektor des königl. Hoftheaters **Graf Nicolaus Seebach**.
Generalmajor **v. Treitschke**, H. Leo, General à la suite Sr. Majestät des Königs.
Stadtkommandant **v. Zeschau**, H. Leop., Generalmajor.
Polizei-Präsident **Le Maistre**, Albin Hugo.
Oberbürgermeister **Beutler**, Gust. O., Geh. Finanzrath a. D.
Stadtverordneten-Vorstand **Ackermann**, Gust., Geh. Hofrath.

Repräsentations-Ausschuß.

Arnstädt, Konsul. — **v. Baumann**, Geh. Hofrath. — **Credé**, Dr. med., Hofrath. — **Günther**, Kommerzienrath. — **Haepe**, Geh. Rath. — **Halke**, Oberpostdirektor. — **Harlan**, Konsul. — **Hartwig**, Baumeister. — **Heuschkel**, Konsul. — **Hoffmann**, Generaldirektor. — **Hultzsch**, Kommerzienrath. — Dr. **Krause**, Rektor. — **Graf Luckner**, Kammerherr. — **Lüder**, Konsul. — **Mankiewicz**, General-Konsul. — Dr. **Mehnert**, Hofrath. — **Menz**, Konsul. — Dr. **Rake**, Bürgermeister. — Dr. **Osterloh**, Hofrath. — **Palmié**, Konsul. — **Rosencrantz**, General-Konsul. — **Scheller**, Konsul. — Dr. **Schilling**, Geh. Hofrath. — **Schuch**, General-Musik-Direktor. — **Wallot**, Geh. Baurath.

Central-Ausschuß.

Vorsitzender: **Kirchbach**, Schriftsteller. — Stellvertreter: Dr. **Schramm-Macdonald**, Schriftsteller. — Schriftführer: Dr. **Vierch**, Stadtrath. — Schatzmeister: **Hahn**, Bankier. — **Bantzer**, Maler. — **Behrens**, Kfm., Stadtverordneter. — Dr. **Eckstein**, Schriftsteller. — Dr. **Ehlermann**, Buchhändler. — Dr. **Lier**, Schriftsteller. — Dr. **Lindau**, Schriftsteller. — **v. Locella**, Vice-Konsul. — **Müller**, Bruno, Baumeister. — **v. Puttkamer**, Buchhändler. — **v. Seidlitz**, Ober-Regierungsrath. — **v. Schubert-Soldern**, Maler. — **Türpe**, Fabrikbesitzer. — **Weidner**, Baurath. — **v. Zahn**, Buchhändler. — Dr. **Zschalig**, Schriftsteller.

Arbeits-Ausschuß:

Ehrenpräsidium:

Johannes Brahms, Eduard Brockhaus, Paul Heyse, Adolf Menzel, Johannes Schilling, Paul Wallot.

Vorstand:

Rechtsanwalt Dr. **Paul Schmidt**, Leipzig, Anwalt des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler, des Deutschen Buchdrucker-Vereins und der Deutschen Buchdrucker-Berufsgenossenschaft. Vorsitzender; Dr. **Albert Osterrieth**, Heidelberg, Sekretär der Association, und **Ernst Eisenmann**, internationaler Rechtsanwalt in Paris, Schriftführer.

Mitglieder:

Arnold Bergsträßer, Darmstadt, Vorsteher des Börsenvereins deutscher Buchhändler; Dr **Hans Blum**, Rechtsanwalt in Leipzig, Vorstand der Deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten; Dr. **Gustav Tiercks**, Berlin, Vicepräsident der Association; Dr. **Oskar von Hase**, Vorsitzender des Vereins Deutscher Musikalienhändler; **Martin Hildebrandt**, Berlin, Vorstand der Deutschen Schriftsteller-Genossenschaft; **Julius Wolff**, Berlin, Vorstand des Deutschen Schriftsteller-Verbandes.

Die Association littéraire et artistique internationale wird im September 1895 den internationalen literarischen und künstlerischen Kongreß zum ersten Male auf deutschem Boden veranstalten.

Der zur Vorbereitung der Arbeiten des Kongresses zusammengetretene Arbeitsausschuß glaubte diese Gelegenheit benützen zu müssen alle an der Gestaltung des Urheberrechts betheiligten Kreise auf die Arbeiten der Association aufmerksam zu machen und zur Mitarbeit an ihren Aufgaben heranziehen zu sollen.

Die Rücksicht auf die dem Kongreß zur Verfügung stehende Arbeitszeit beschränkte nothwendigerweise die Zahl der auf die Tagesordnung gesetzten Fragen, für die dem Herkommen gemäß je ein Berichterstatter ernannt wurde.

Manche Frage, die in Deutschland heute von Wichtigkeit ist, kann daher auf dem Kongreß nicht erörtert werden; mancher Wunsch aus betheiligten Kreisen bleibt unausgesprochen. Viele, die in Folge ihrer Arbeiten oder ihrer Erfahrungen berufen wären dem Kongreß werthvolles Material beizubringen, und neue interessante Gesichtspunkte zu eröffnen müssen sich mit Rücksicht auf die beschränkte Zeit Stillschweigen auferlegen. Dem gegenüber schien es dringend wünschenswerth, daß einerseits auch bei uns allseitiges Interesse an den von der Association behandelten Fragen nachgerufen, andererseits auch das Ausland mit den Ergebnissen deutscher Forschung und mit den Anschauungen der deutschen Interessenten bekannt gemacht werde. Aus diesem Grunde faßte der Arbeitsausschuß die Herausgabe eines aus Fachaufsätzen bestehenden Sammelwerkes ins Auge, das dem Kongreß als Festgabe dargeboten werde. Ein zu diesem Zweck an alle betheiligten Kreise erlassener Aufruf fand eine freundliche Aufnahme; sowohl von Seiten der Fachjuristen als auch von Seiten anderer Interessenten. An letztere war noch ein Fragebogen ausgegeben worden, die eine Anzahl etwa zu behandelnder Gegenstände als Beispiele aufführte, und zugleich als eine wenn auch nicht vollständige Rundfrage über viele Punkte des Urheberrechts uns werthvolles Material zuführte, das von einem der Ausschußmitglieder verarbeitet und als Anhang der Festgabe mitgetheilt wird.

Siebzehn Aufsätze können wir heute dem Kongreß und allen denen, die seine Arbeiten aus der Ferne verfolgen, vorlegen. Aufsätze, die sich über das ganze Gebiet des Urheberrechts erstrecken, und auch einige solche, die zwar nicht in unmittelbarem Zusammenhang damit stehen, doch einige mit den Interessen der Autoren eng verknüpfte Fragen zum Gegenstand haben.

Allen denen, die uns durch Beiträge oder durch Beantwortung der Fragebogen unterstützt haben, sagen wir unseren herzlichsten Dank.

Die Herausgabe der Festgabe war dem Arbeitsausschuß nur möglich durch die Zuwendungen, die das Kgl. Sächsische Ministerium des Innern und der Dresdener Zentralausschuß uns machten.

Auch ihnen sind wir, ebenso wie dem Vorstand der Deutschen Schriftstellergenossenschaft, der den Verlag der Festgabe übernahm, zu großem Dank verpflichtet. Und wir glauben, daß der wissenschaftliche und praktische Werth des Werkes, das wir hiermit dem Kongreß und dem weiteren Publikum übergeben, den Förderern und Mitarbeitern der Festgabe die schönste Genugthuung für ihre dem Ausschuß gewährte Unterstützung sein wird.

Der Arbeitsausschuß.

Inhalt.

Geschichte.

Theorie.

Allgemeines.

Einzelfragen.

Internationales Urheberrecht.

Beziehungen zwischen Autor und Verleger.

Nebenfragen.

Anhang.

Beiträge zum Urheberrecht.

Festgabe

für den

XVII. internationalen litterarischen und künstlerischen Kongress.

Dresden 1895.

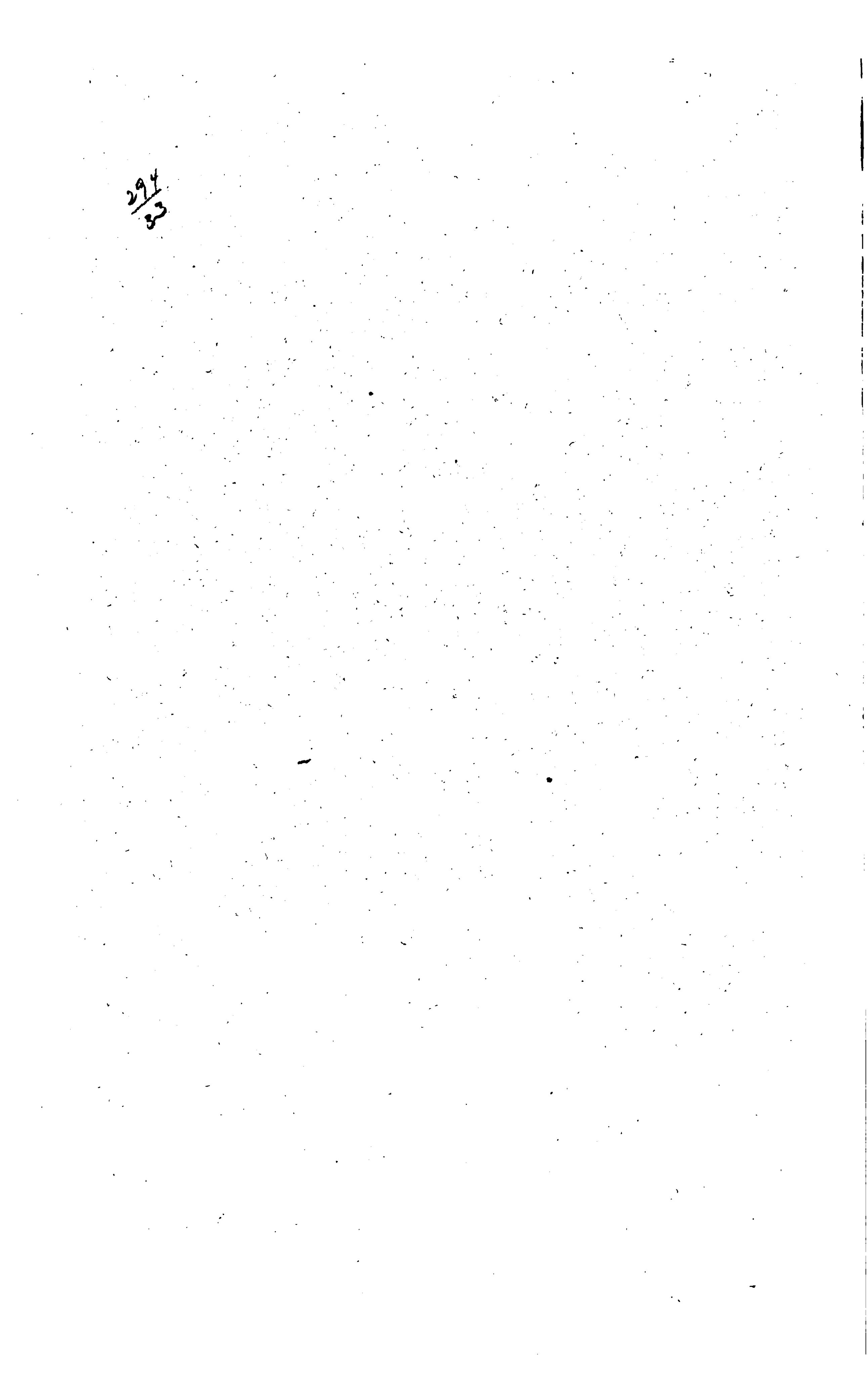
Herausgegeben

mit Unterstützung des Königl. Sächs. Ministeriums des Innern und des Dresdener Centralausschusses

vom

Arbeitsausschuss.

Berlin.
Deutsche Schriftsteller-Genossenschaft.
1895.



Beiträge zum Urheberrecht.

Festgabe

für den

XVII. internationalen litterarischen und künstlerischen Kongress.

Dresden 1895.

Herausgegeben

mit Unterstützung des Königl. Sächs. Ministeriums des Innern und des Dresdener Centralausschusses

vom

Arbeitsausschuss.

Berlin.
Deutsche Schriftsteller-Genossenschaft.
1895.

zu den Originalkompositionen machte, nicht aus einer besonderen Berechnung, sondern offenbar nur aus einer gewissen Liebhaberei. Während es nun bereits im XVII. Jahrhundert bekannt gewesen war, daß seine mit Dürers Blättern übereinstimmenden Kompositionen Kopien seien, wurde der ausgezeichnete Dürer-Biograph Thausing durch diese Hinzufügungen darauf geführt, in den Blättern Wenzels die Originale für Dürers angebliche Nachstiche zu erblicken, da das Fortlassen unbedeutender Einzelheiten bei einem Kopisten ganz erklärlich sei, für das Hinzufügen solcher Kleinigkeiten aber gar kein Grund ausfindig gemacht werden könne. Viel ist seitdem über diesen Fall hin und her geschrieben worden, bis es endlich dem bereits öfters genannten Lehrs, dem wir im Wesentlichen die Aufhellung der deutschen Kupferstichgeschichte des XV. Jahrhunderts verdanken, gelang, die Frage zur endgiltigen, allein mit Dürers großer und durchaus selbständiger Künstlerpersönlichkeit übereinstimmenden Lösung zu bringen.

Bei Israel van Meckenem wiederum treffen wir den besonderen Fall an, daß er von einem andern Meister (F. V. B.) gestochene Platten, offenbar nach dem Tode des Künstlers, wieder aufarbeitete und dabei schamloser Weise seine Namensbezeichnung an die Stelle derjenigen des Erfinders setzte[8].

In Italien war der Kupferstich, der dort wohl ziemlich gleichzeitig mit dem deutschen erfunden worden ist, während des XV. Jahrhunderts lange nicht so ausgebildet, wie in Deutschland. Nur ein paar wirklich künstlerische Stecher, wie die Maler Mantegna und Pollainolo, sind da zu nennen*; die Mehrzahl der Blätter rührte offenbar von berufsmäßigen Goldschmieden her, die entweder Kompositionen anderer Künstler in einer ganz geschickten und feinfühligen, aber doch etwas oberflächlichen Weise wiedergeben oder, wenn sie sich darauf verlegten, eigene Erfindungen auszuführen, sich als ziemlich lendenlahm erwiesen. Wie in Deutschland die stark gesuchten Spielkarten, von zumeist sehr feiner und ganz originaler Ausführung, vielfach kopirt wurden[9] so in Italien die Tarokkarten; daneben aber auch die zu jener Zeit so beliebten Serien der Propheten und der Sibyllen, der Planeten u. s. w.[10] Für eine dieser italienischen Sibyllendarstellungen hat Lehrs übrigens den Nachweis geführt,[11] daß sie aus zwei Stichen des deutschen Meisters E. S. zusammengestohlen ist; ebenso sind[12] einige der Propheten nach demselben Künstler kopirt, andrerseits hat bereits der geschäftige Meister mit den Brandrollen Kopien nach italienischen Stichen angefertigt[13].

Gegen das Ende des XV. Jahrhunderts verlegten sich einige der italienischen Stecher ziemlich planmäßig aufs Kopiren, so Zoan Andrea und Giovan Antonio da Brescia nach den Stichen Mantegnas; im XVI. gab der ausgezeichnete und ungemein fleißige Marcanton reichlichen Anlaß zu Kopiren. Dieser Marcanton selbst aber hatte sich im Anfang seiner Laufbahn in gründlichster Weise mit dem Kopiren befaßt, indem er zwei der großen Holzschnittfolgen Dürers, die kleine Passion und 17 Blätter des Marienlebens, in Kupferstich, jedoch als erstaunlich treue Wiederholungen, kopirte. Dieser Fall, als der eklatanteste aus der ganzen älteren Kunstgeschichte und zugleich als der erste, von denen bekannt ist, daß er zu einem Einschreiten des geschädigten Künstlers Anlaß gab, erfordert ein näheres Eingehen.

Vasari erzählt im Leben Marcantons,[14] dieser sei als junger Mann von Bologna, wo wo er bisher gelebt, nach Venedig gegangen und habe dort auf dem Markusplatz von Vlämingen (fiaminghi, damit sind hier Deutsche gemeint) Dürersche Kupferstiche und Holzschnitte gekauft für fast das ganze Geld, das er aus Bologna mitgebracht hatte. Darauf habe er angefangen, einige dieser wegen ihrer Neuheit und Schönheit allgemein gesuchten Stücke zu kopiren (contrafare), indem er die Art der Strichführung sich wohl einprägte**. Er wendete dabei im Kupfer

* Vasari gebrauchte dabei, in dem Leben des Ersteren, bezeichnender Weise den Ausdruck: si dilettò di far stampe di rame.

** Bezeichnenderweise sagt Vasari, Marcanton habe dabei erwogen, wieviel Ruhm und Vortheil (onore ed utile) derjenige erwerben könne, der diese Kunst in Italien heimisch mache; als ob es sich bei diesen in jeder Hinsicht betrügerischen Kopien um bloße Uebungen gehandelt habe!

jene breiten Striche an, die die Holzschnitte auszeichnen, und fügte jenes aus A. D. zusammengesetzte Zeichen, dessen Dürer sich bei seinen Werken bediente, hinzu, so daß alle Welt, da niemand wußte, daß Marcanton sie gemacht habe, diese Blätter für Arbeiten Dürers hielt. Da Vasari weiterhin berichtet, darauf hin sei Dürer nach Venedig gereist und habe sich Recht zu verschaffen gesucht, so müßte diese Thätigkeit Marcantons in das Jahr 1505 verlegt werden, denn Dürer langte bereits zu Ende dieses Jahres in der Lagunenstadt an. Wir wissen jedoch aus den Nachstichen selbst, daß sie erst 1506 ausgeführt oder wenigstens als eine geschlossene Folge vollendet worden sind, denn zwei von den 16 Darstellungen des Marienlebens, die er damals bereits gestochen hatte, tragen, wenn auch an verborgener Stelle, diese Jahrzahl. Dürers Entschluß zur Reise nach Venedig kann also nicht auf den Plan, den Kopisten zur Rechenschaft zu ziehen, zurückgeführt werden. Wir wissen vielmehr, daß der Bau des deutschen Kaufhauses in Venedig und wahrscheinlich die damit zusammenhängende Aussicht auf Bilderbestellungen den Künstler nach dem Süden geführt hat[15]. Auch der Wunsch, dort den Absatz seiner Blätter direkt zu fördern, wird das seinige dazu beigetragen haben. Am 6. Januar 1506 bereits kann Dürer seinem Freunde Pirckheimer in Nürnberg berichten, daß er den Auftrag zu einem größeren Gemälde erhalten habe. Von den venezianischen Malern, die „sein Ding in Kirchen nachmachen und wo immer sie es bekommen können“ (worunter wohl das Kopiren seiner Stiche und Holzschnitte zu verstehen ist), spricht er dagegen erst einen ganzen Monat später, am 7. Februar[16].

Vasari erzählt nun weiter, Dürer habe sich bei der Signoria von Venedig über Marcanton beklagt, aber nur so viel erreicht, daß diesem verboten wurde, Dürers Zeichen in seinen Kopien anzubringen. Thatsächlich trägt auch das 17. Blatt, das Marcanton aus dem Marienleben kopirte (die drei weiteren Darstellungen, welche die Serie voll machen, hat Dürer erst 1510 ausgeführt) und das sich merkwürdigerweise nicht auf einer besondern Kupferplatte, sondern auf der Rückseite eines der 16 früheren Platten befindet[17], neben dem Dürerschen Zeichen bereits das von Marcanton, und auch auf den 36 Kopien, die Marcanton mehrere Jahre später, jedenfalls nicht vor 1511, nach Dürers kleiner Holzschnittpassion in Kupfer stach, hat er das von ihm als Zeichen benutzte leere Täfelchen angebracht. Hat auch Tausing[18] in den venezianischen Archiven vergeblich nach Spuren dieses Rechtshandels gesucht, so wird die Sache, wie die Thatsachen beweisen, sich schon so verhalten haben; freilich hat dann Dürer nur den Schutz seines besondern Zeichens, nicht aber den eigentlichen, künstlerischen Schutz für seine Werke erlangt.

Marcanton hat noch eine Reihe andrer Kopien nach Dürerschen Holzschnitten gefertigt, nach dem Abendmahl, der Kreuzigung B. 59, der heil. Familie mit zwei musizierenden Engeln, den drei heil. Bischöfen[19]; nach Kupferstichen Adam und Eva, den verlornen Sohn, die Madonna mit der Meerkatze, die Madonna mit der Heuschrecke, den Hieronymus im Zimmer, die Dame zu Pferd, die Wirthin mit dem Koch, den Liebesantrag und den Spaziergang[20]. In einem Blatt mit Mars, Venus und Amor (B. 345, P. 136) von 1508 hat er für die Landschaft Einzelheiten aus Dürers großem Herkules (B. 73) verwendet; diese selbe Darstellung hatte er übrigens bereits etwa ein Jahrzehnt früher, also in seinen Anfängen, von der Gegenseite zu kopiren begonnen, wie man aus der Komposition eines Satyrs mit Nymphe, die später auf einem Theil der Platte darüber gestochen worden ist (B. 285, P. 180), sehen kann. Auch noch in einer Komposition seiner völlig reifen Zeit, in der Dido (B. 187, P. 122), hat er den Baum aus Dürers kleinem Kurier (B. 80) benutzt.

Die italienischen Stecher aus dem Ende des XV. und dem Anfang des XVI. Jahrhunderts benutzten überhaupt mit Vorliebe die Dürer'schen Landschaften für ihre Hintergründe, so Robetta in dem Adam und Eva mit ihren Kindern (B. 3) und in der Alten mit den beiden Liebespaaren (B. 24), der Monogrammist J. J. Ca. in der h. Ottilie (B. 1), der Meister J. B. mit dem Vogel (del Porto) in der Entführung Europas (B. 4) und in einem paar andrer

Blätter, Giulio Campagnola im Ganymed (B. 4). Nicoletto de Modena kopirte in seiner Hasenjagd (B. 63) das Pferd des kleinen Kuriers (B. 80), Agostino Veneziano in seinem Stregozzo (Bartsch Marcanton Nr. 426), die Hexe aus dem Blatt (B. 67) und in seinem alten Hirten (P. 83) einerseits die Burg aus Dürers großem Herkules, andererseits das Schiff aus der Entführung des Amymone; der Monogrammist A. F. endlich in seinem Blatt B. 2 das Pferd frei nach Dürer B. 72, den Drachen nach B. 54 [22]. Aus einem Stiche Lucas von Leidens wiederum entnahm Marcanton die Landschaft für seine „Kletterer" nach Michelangelo.

Die übrigen vollständigen Kopien nach Dürer'schen Kupferstichen, die damals in beträchtlicher Anzahl in Italien angefertigt wurden, verfolgten gewöhnlich nicht gerade einen betrügerischen Zweck, indem sie, der Bequemlichkeit des Stechers zuliebe, meist das Original in umgekehrtem Sinn wiedergeben, also sogenannte gegenseitige Kopien bildeten, und außerdem meist mit dem besondern Zeichen des Kopisten versehen waren, so die von Giovan Antonio da Brescia nach dem verlorenen Sohn, dem Traum und der Satyrfamilie, von Ivan Andrea nach dem büßenden Hieronymus, der sogen. h. Genovefa und dem großen Pferd, von Bendetto Montagna nach der Hexe; die Kopie in der Art des Letzteren nach dem h. Paulus zeigt übrigens eine andere Landschaft, ebenso enthält Nicoletto da Modenas Kopie von 1500 nach den vier Hexen manche Abweichungen.

Auf die Benutzung Dürers durch deutsche Stecher, wie Aldegrever, H. S. Beham 2c. kann hier nicht eingegangen werden; ebensowenig auf die frühen Kopien eines Wenzel von Olmütz, Israel van Meckenem, des Monogrammisten H. 2c. Die zahlreichen wirklich betrügerischen Kopien nach seinen Stichen werden wohl in Deutschland, zum Theil noch zu Lebzeiten des Künstlers, ausgeführt worden sein; es sei nur als ein besonders bezeichnendes Beispiel die Kopie des Degenknopfs des Kaisers Maximilian (B. 23) angeführt, die sogar ein so feinfühliger Kenner wie der alte Bartsch noch für das Original hatte nehmen können, bis erst Passavant das richtige Verhältniß herstellte. Wie er von Malern und Bildhauern ausgebeutet worden ist, werden wir später sehen.

Dürer hatte somit allen Grund, sich nach Kräften gegen die Nachbildung seiner Werke zu schützen. War doch schon 1502, also vier Jahre nach dem Erscheinen des Werks, seine Apokalypse von Hieronymus Graff aus Frankfurt in Straßburg nachgedruckt worden; 1516 gab dann Aless. Paganini in Venedig die verkleinerten Nachschnitte Zoan Andreas, die freilich zumeist mit dessen Zeichen oder Namen bezeichnet waren, heraus (P. 63). So griff dann der Künstler zu dem Mittel, seinen Büchern, wie z. B. dem Marienleben von 1511, die Drohung beizufügen: „Wehe Dir Verfolger und Dieb an fremder Arbeit und Begabung! hüte Dich, an diese unsre Werke die dreiste Hand anzulegen", indem er sich dabei auf ein ihm vom Kaiser Maximilian verliehenes Privileg berief, „daß niemand mit untergeschobenen Platten diese Bilder nachdrucken dürfe." Der Rath zu Nürnberg aber veröffentlichte unter dem 3. Januar 1512, vermuthlich auf Dürers Klage hin, den folgenden Erlaß: „Item einen fremden Mann, so unter dem Rathhause Kunstbrief [Bilderbogen] feil hat und unter denselben etliche, so Albrecht Dürers Handzeichen haben, die ihm betrüglich nachgedruckt sind, soll man in Pflicht nehmen, dieselben Zeichen alle abzuthun und deren keines hier feil zu haben. Oder wo er sich deß widern würde, soll man ihm dieselben Briefe alle als ein Falsch aufheben und zu eines Raths Handen nehmen" (Thausing, Dürer, S. 254, mit Litteraturangaben). — Auch nach Dürers am 6. April 1528 erfolgten Tode nahm sich der Rath kräftig seiner hinterlassenen Werke an. Als verlautete, daß der Formschneider Andreae, der Dürers Proportionslehre noch zu drucken hatte, im Verein mit dem Maler Sebald Beham ein Buch über Proportionen herausgeben wolle, verbot ihnen der Rath unterm 22. Juli 1528, dies eher zu thun, als bis Dürers entsprechendes Werk herausgekommen sei. Behams „Proportion der Rosse", die noch im Laufe desselben Jahres erschien, zeigte dann, daß hierbei thatsächlich nicht an ein Plagiat gedacht worden ist. Trotzdem lassen die Worte, die Dürers Freund, das gelehrte Camerarius, noch

1532 in der Vorrede seiner lateinischen Uebersetzung der Proportionslehre gebraucht, dar schließen, daß er sich auch dann nicht von dem Verdacht, daß hiermit ein Plagiat begang worden sei, habe befreien können; wenigstens erzählt er in dem gleichen Zusammenhange v Mißbrauch Dürerscher Vorarbeiten für das Proportionswerk durch die Treulosigkeit gewisser Leu „Es gewinnt somit den Anschein, meint Thausing[23] mit Recht, als wären die gelehrten Freun und die Erben Dürers in der Wahrung seines geistigen Eigenthums allzu eifrig gewesen u in der Verdächtigung seiner Schüler doch zu weit gegangen." — Als der Formschneider Ha Guldenmund Dürers Triumphwagen Maximilians nachgeschnitten hatte, erließ der Rath unter 4. Mai 1532 auf Ansuchen der Wittwe Dürers ein Verbot, legte aber zugleich der Klägeri nahe, sich lieber mit Guldenmund abzufinden[24]. Am 1. Oktober desselben Jahres endlich lu der Rath auf die Klage der Wittwe, daß trotz des Verlagsrechts an den Schriften ihres Manne das ihr durch kaiserliches Privilegium vom 14. August 1528 verbrieft war, „etliche eigen nützige Personen einen Theil derselben Bücher in das Latein bringen, in Frankreich nachdrucke lassen (das war soeben mit der „Unterweisung der Messung" geschehen) und den Buchführe allenthalben verkauft haben", alle Buchführer der Stadt vor, um sie ernstlich vor dem Verkau dieser Werke zu warnen. An demselben Tage wurde auch der Beschluß gefaßt, an die Städte, von denen gleiches berichtet war, als Straßburg, Frankfurt, Leipzig und Antwerpen, Schreiben zu richten und sie um dieselbe Maßregel zum Schutz der Dürerschen Schriften zu bitten[25].

Daß der Senat von Venedig schon frühzeitig Privilegien zum Schutz graphischer Werke zu erlassen pflegte, geht aus den folgenden Fällen hervor. Der Nürnberger Kaufmann Anton Kolb hatte eine große, aus sechs Holzplatten bestehende Ansicht von Venedig aus der Vogelschau im Jahre 1500 nach dreijähriger Arbeit — offenbar durch Jacopo de Barbari — fertigstellen lassen. Auf ein Gesuch von ihm an die Signoria, daß er dieses ganz einzigartige Werk, das sich um drei Dukaten verkaufte, ohne Zoll oder sonstige Behinderung in sämmtliche Orte und Gebiete des venezianischen Territoriums einführen und dort verkaufen dürfe, wobei er auf die großen Schwierigkeiten und Vorzüge dieses Unternehmens, wie die Eigenartigkeit der Aufnahme und die Größe der Platten, aufmerksam machte, wurde ihm dies am 30. Oktober 1500 bewilligt und zugleich bestimmt, daß für die Dauer von vier Jahren niemand etwas Aehnliches (a modo) in gleichem Format (in simili forma) machen dürfe[26]. Unterm 20. April 1514 reichte der Maler Zuan de Brexa (Brescia; vielleicht der auch als Stecher bekannte Giovan Maria da Brescia) ein Bittgesuch ein, damit ihm ein Holzschnitt mit der Darstellung der bekannten Geschichte von der Gerechtigkeit Trojans, den er nach seiner eigenen Zeichnung hatte schneiden lassen, für die Dauer von zehn Jahren gegen Nachdruck geschützt werde (da sofort einige andere sich daran gemacht hätten, die Komposition, die er bereits in einem Theil der Auflage habe drucken lassen, zu kopiren und sie nun zum Abdruck bringen wollten), was ihm auch gewährt wurde[27]. — Am 24. Juli 1516 bat der ausgezeichnete Holzschneider Ugo da Carpi, daß ihm die von ihm und zwar in seinem vorgerückten Alter erfundene neue Art, Holzschnitte in Hell und Dunkel (chiaro et scuro) d. h. von mehreren verschiedenfarbigen Platten zu drucken, gegen Nachahmung nicht etwa dieser Manier sondern seiner Kompositionen (des disegno und intaglio) unter Androhung einer Strafe von zehn Dukaten für jedes Blatt (ogni figura) zu schützen, was auch in diesem Fall gewährt wurde[28]. — Im Jahre 1538 gab der Anatom Vesal seine mit sechs schönen Holzschnitten nach Stephan von Calcar, dem Schüler Tizians, gezierte Anatomielehre heraus. In einem vom September (1542) datirten Brief an den Basler Gelehrten Oporin, der der Basler Ausgabe von 1543 dieser Corporis humani fabrica vorgedruckt ist, berichtet Vesal, welche Schicksale sein Werk in der Zwischenzeit gehabt hat. Obwohl der Senat von Venedig durch ein Dekret selbst die theilweise Nachbildung dieser Holzschnitte, die Vesal auf seine eigenen Kosten hatte ausführen lassen, verboten und der Kaiser ihm ein Privileg für mehrere Jahre verliehen hatte, war das Werk unterdessen in Venedig, Basel, Augsburg, Köln, Paris, Straßburg nachgedruckt bezw. übersetzt

worden und zwar unter Verballhornung sowohl des Textes wie der Abbildungen. Dieser Umstand, worunter sein Ruf leiden mußte, erbitterte ihn vor allem, und deshalb bat er Oporin, in dessen Offizin das Werk gedruckt werden sollte, namentlich auch auf den klaren Druck der Holzschnitte alle Sorgfalt zu verwenden. Vom König von Frankreich hoffe er auch ein Privileg, durch die Vermittelung seines Gesandten in Venedig zu erhalten, aber freilich seien solche Privilegien das Pergament nicht werth, worauf sie geschrieben seien, denn er wisse nur zu gut, durch das was ihm hinsichtlich seiner anatomischen Tafeln, die zum ersten mal vor drei Jahren in Venedig erschienen seien, passirt sei, welchen Werth die Dekrete der Souveräne in den Augen der Buchhändler und Drucker hätten, von denen es überall wimmele und die sein Werk entstellt hätten, während sie es mit pomphaften Titeln ausstatteten. Immerhin scheint es ihm — nach einer Stelle in der Vorrede zu Charles Estiennes Ausgaben, der lateinischen von 1555 und der französischen von 1556 — durch Vermittelung des genannten Gesandten gelungen zu sein, die Herausgabe dieser Estienne'schen Ausgabe, wovon bereits 1539 ein Drittel fertiggestellt war, für damals zu hintertreiben, obwohl dieselbe Platten enthielt, die, zufolge der auf ihnen angebrachten Jahreszahlen 1530—33, mit dem erst später erschienen Vesal'schen Werk nichts gemein hatten [29].

Aus den bisherigen Beispielen sieht man, daß zu Anfang des 16. Jahrhunderts ebenso die Gewinnsucht wie das Streben, sich auf möglichst mühelose Weise künstlerischen Ruhm zu verschaffen, zum Kopiren geführt haben; bisweilen handelte es sich dabei bloß um die Uebung. um das Erlernen einer schwierigen Technik; aber auch Fälle wirklich betrügerischer d. h. auf Täuschung berechneter Kopien kommen schon vor. Als gegen die Mitte des Jahrhunderts sich die Kupferstecher fester zu einem besondern Gewerbe zusammenschlossen, als Verleger Ordnung in das Geschäft zu bringen suchten, die von ihnen ausgegebenen Blätter mit ihrem Namen, ihrer „Adresse" zu versehen begannen, da fingen die Verhältnisse an sich etwas zu bessern. Aber die im Selbstverlag der großen Künstler erschienenen Blätter blieben nach wie vor der betrügerischen Nachahmung ausgesetzt. Bei dem hohen Werth dieser Stücke ist es erklärlich, daß ihre Nachahmung besonders lohnend sein mußte. Es ist daher auch jetzt noch immer die erste Forderung, die an den Kupferstichkenner gestellt wird, daß er eine Kopie von dem Original zu unterscheiden wisse, was gar nicht immer ohne Herbeiziehung besonderer Hilfsmittel möglich ist. Eines der spätesten Beispiele für die Gefahren, denen der erfindende Künstler ausgesetzt blieb, bietet Chodowiecki (in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh.), dessen Radirungen nachgestochen wurden.

In den Niederlanden, wo die Stecherkunst seit der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts zu einer besonders glänzenden Entwickelung gedieh, faßte auch das Privilegien- und Oktroy-Wesen frühzeitig festen Fuß. Ein Fall, der den vom holländischen Kupferstecher Jodokus Hondius († 1611) verfertigten Globus terrestris betrifft, ist uns mit besonderer Ausführlichkeit überliefert [30]. Unter dem 1. April 1597 war ihm von den Generalstaaten ein zehnjähriges Oktroy für die ausschließliche Anfertigung dieser Karte verliehen worden unter der Voraussetzung, daß es sich dabei um eine neue Erfindung (inventie) handle und einer früheren, am 10. September 1592 an Van Langeren ertheilten Konzession für eine ähnliche Karte nicht präjudizirt werde. Auf eine Klage van Langerens wurde Hondius am 23. August 1597 aufgegeben, den Beweis dafür zu erbringen, daß kein solches Präjudiz geschaffen werde. Am 31. Dezember desselben Jahres aber wurde van Langeren in seinem Privileg bestätigt und ihm freigestellt, gegen Hondius zu klagen, wenn er sich durch ihn in seinen Rechten verkürzt finden sollte. — Aus England berichtet Osterrieth [31], daß unter den Stuarts sowohl Will. Hilliard für Stiche nach dem Bildniß des Königs wie Rathburne und Burges für Pläne, Ansichten und Beschreibungen englischer Städte Privilegien ertheilt wurden. — Die spätere Zeit hatte sich mehr gegen die Nachahmung von Stichen nach Gemälden zu schützen, wovon gleich die Rede sein wird.

Zunächst sind hier noch die seltenen Fälle zu erwähnen, wo Werke der graphisch Kunst in einer anderen graphischen Technik nachgeahmt worden sind. Marcantons Kupfe stichkopien nach Dürers Holzschnitten sind bereits besprochen worden. Holzschnittkopie nach Stichen liegen in den xylographischen Nachschnitten nach der Ars moriendi des Meiste E. S. vor[32], dem Neujahrsblatt[33] nach demselben Meister, der Kopien Lucantonio de Giunta und des Johannes von Frankfurt nach Pollaiuolos Gladiatorenkampf[34], wobei natürli nicht daran gedacht worden ist, das Vorgehen zu rechtfertigen, indem eine Umbildung in di besondere Ausdrucksweise der Holzschnitttechnik erfolgt dabei nur in den engsten, durch di Natur des Materials gebotenen Grenzen.

Daß die Kompositionen der Stecher von den Malern ausgenutzt wurden geschah häufig, traf aber gewöhnlich die ersten Künstler von unerschöpflicher Erfindungskraft die genug von ihrem Reichthum abzugeben hatten. Hierbei kommt Dürer mehr als irgend ein anderer Künstler in Betracht. Bekannt ist namentlich der Fall, daß Andrea del Sarto in seinen Fresken im Scalzo zu Florenz ein paar Figuren aus Dürerschen Kompositionen, ein Zuschauer aus der Szene der Darstellung Christi vor dem Volke in der gestochenen Passion und eine sitzende Frau mit ihrem Kinde aus dem Holzschnitt der Geburt Mariä, verwendet, woran Vasari[35] die Bemerkung knüpft: il che ha fatto credere ad alcuni, non che sia male servirsi delle buone cose altrui destramente, ma che Andrea non avesse molta invenzione. Einige Zeit später, 1522, verwendete del Sartos Schüler Pontormo in den (jetzt untergegangenen) Fresken aus der Leidensgeschichte, die er im Kreuzgang der Certosa bei Florenz malte, Motive aus Dürerschen Kompositionen, indem er sich namentlich bestrebte, seinen Gestalten im Ausdruck der Gesichter jene Lebendigkeit und Individualität zu geben, die Dürers Werke auszeichnete; doch verdarb er, nach Vasaris Meinung[36], durch diese fremde Beimischung nur seine eigene, italienische Manier. Ein andrer Schüler del Sartos, Franciabigio, hat in seiner Cassonamalerei, dem Herkulestempel der Offizin, Dürers Stich der Kriegsleute verwendet; demselben Stich hat der Norditaliener Liberale da Verona im Virgilbilde der Londoner Nationalgalerie einige Gestalten entnommen. Alle diese Entlehnungen erfolgten noch zu Lebzeiten Dürers. — Wie Raphaels Schüler Darstellungen aus verschiedenen Stichen Dürers kompilirten, hat Thausig[37] an dem Loggienbilde von Jakob und Rahel nachgewiesen. Raphael selbst hat sich durch die Kreuztragung der großen Holzschnittpassion bei seinem Spasimo di Sicilia inspiriren lassen, somit indirekt durch Schongauer, auf dessen Komposition wiederum das Dürersche Blatt beruht[38]: in seiner Grablegung aber hat er Motive aus Mantegna's bekanntem Kupferstich verwendet.

Im Norden wurden selbstverständlich Dürers Kompositionen gleichfalls häufig als Vorlagen für Malereien benutzt. Am Hochaltar, der Marienkirche zu Danzig, der 1516 vom Meister Michael gefertigt wurde, sind in den Gemälden der Rückseite Dürersche Holzschnitte nachgebildet[39]; in der Marienkirche von Lübeck befindet sich ein großes Flügelbild in der Art des Barent van Orley, dessen Mittelstück die h. Dreifaltigkeit nach dem Holzschnitte von 1511 darstellt; besonders häufig eben ist die Verwendung zu Holzschnitzereien, wovon weiter unten.

Aus dem XVII. Jahrhundert theilt mir Dr. Hofstede de Groot die folgenden Fälle mit: ein Bildchen von Isaak Isaaksz bildet einfach eine kolorirte Uebersetzung von Corn. Vischers Stich der Pfannkuchenbäckerei; Govert Flinck hat in seinem Louvrebild der Verkündigung an die Hirten Rembrandts Radirung sozusagen kopirt.

Wenn dem entgegen gehalten werden sollte, daß ja auch manchmal die selbständig erfindenden Stecher bei andern Künstlern Entlehnungen gemacht haben, so ist darauf zu erwidern, daß sie in solchen Fällen nachweislich im ganz bestimmten, wohl zu rechtfertigenden Zwecke erfolgten und sie schließlich etwas ganz selbständiges geschaffen haben, wie das auch bei den eben genannten raphaelischen Gemälden zutrifft. Das gilt von Dürers großem Stich der Eifersucht, wozu er, wie eine in Hamburg bewahrte Zeichnung von 1494 lehrt, ein Motiv aus

einem altitalienischen, anonymen Kupferstich, dem Tode des Orpheus, entnommen hat; von der häufigen Verwendung einer stehenden männlichen Figur aus Mantegnas Bacchanal mit der Kufe[40] von der Anlehnung in der Figur eines hornblasenden Teufels auf dem Stich: Christus in Limbus, von 1510 (B. 14), an einen Stich Mantegnas.[41] — Ueber Anlehnungen Rembrands an bereits bestehende Kunstwerke hat Hofstede de Groot im Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml.[42] gehandelt; abgesehen von entfernten, ganz allgemeinen Beziehungen, sowie Verwendungen für Handzeichnungen sind namentlich die folgenden Fälle hervorgehoben: in seiner Radirung der Austreibung aus dem Tempel (B. 69) hat er Dürers Christus aus der gleichen Darstellung der kleinen Holzschnittpassion gegenseitig verwendet, in der Madonna mit der Katze (B. 63) die Mantegnasche Madonna B. 8, in den beiden Wetterbauern (B. 177 u. 178) die Stiche von H. S. Beham B. 188 u. 189 und in einem späteren Zustand der drei Kreuze B. 78) eine Medaille Vittore Pisanos.

Zur Reproduction von Gemälden wurde der Kupferstich — der Holzschnitt kommt dabei in weit geringeren Maße und erst in späterer Zeit in Betracht — anfangs nur selten und ganz ausnahmsweise benutzt. Wenn solche Kompositionen, wie Fiesoles Jüngstes Gericht und später Lionardos Abendmahl in Italien während des XV. Jahrhunderts, in Deutschland die Kreuzabnahme nach Vander Weyden (durch den Meister mit den Bandrollen) und Gemälde des ältern Holbein (durch Meckenem) reproduzirt wurden, so handelte es sich dabei weniger um die Vorführung der Gemälde selbst als nun die Benutzung bequemer Vorlagen durch die Stecher. — Anders lag schon die Sache bei Ghisis Stiche nach Michelangelos Fresken der Sixtina, nach Komposition Raphaels u. s. w., die im XVI. Jahrh. entstanden. — Doch von wirklich treuen Reproduktionen kann eigentlich erst vom XVII. Jahrh. die Rede sein, da Rubens zu solchen den Anstoß gab.

Wenn Maler gleichzeitig den Grabstichel führten, so geschah es auch selten, daß sie ihre Kunst dazu verwendeten, die eignen Gemälde zu reproduziren. Mantegna, der nach Burckhardts Ausdruck „der einzige große Peintre-Graveur Italiens gewesen und geblieben,“ hat dies mit seiner Anbetung der Könige gethan, jedoch ohne daß es sich ihm bei diesem übrigens unvollendeten Blatt um die Wiedergabe der bildmäßigen Wirkung gehandelt hätte[43] auch die Blätter des Triumphes des Cäsar sind Reproduktionen seiner Wandbilder; wenn der Stich nach Costas Darstellung im Tempel von dem Maler selbst ausgeführt ist, so liegt auch hier ein solcher Fall vor. Dürers Holzschnitt der Marter der Zehntausend giebt seine gemalte Komposition in der Wiener Galerie nur in den allgemeinen Zügen wieder; in der Regel bot der Bilddruck Künstlern dieses Schlages nur eine Gelegenheit, ihren Ueberschuß an Erfindungskraft zur Darstellung zu bringen. Gegen das Ende des XVI. Jahrh. hat Agostino Carracci sich damit abgegeben, die gleichen Gegenstände zu stechen, die er bereits gemalt hatte; doch wird es sich hierbei ohne die Verwendung einer bereits fertigen Vorlage als gerade um die Reproduktion der Gemälde als solcher gehandelt haben. Aehnlich bei Baroccios.

Eines der frühesten Beispiele dafür, ist die Reproduktion der Kompositionen, eines Künstlers durch Privilegien geschätzt wurde, bieten Darstellungen von Scenen, aus dem Kriege zwischen den Römern und der Bataven, nach Otho Vaenius, die 1611 mit den Privilegien des Papstes, des Kaisers, der Könige von Spanien und Frankreich, der Stadthalter von Belgien, sowie denen der Generalstaate, versehen herauskamen.[44] Rubens hatte sich solche Privilegien für die Stiche nach seinen Gemälden, die er selbst herausgab, im Jahre 1619 für Frankreich und die spanischen Niederlande verschafft; von Seiten der holländischen Generalstaaten wurden ihm anfangs Schwirigkeiten gemacht, weil er kein Eingeborener sei und nicht im Lande lebe; doch gelang es Rubens, der dagegen vorbrachte, daß es doch Pflicht eines jeden Landes sei, die fremden Erzeugnisse vor der Ausbreitung durch die eignen Unterthanen zu schützen, mit Hilfe eines einflußreichen Gönners diesen Widerstand zu überwinden, so ist er im Februar 1620 des gewünschten Privileg auch für Holland erhielt, freilich nicht, wie er

gebeten hatte, auf zehn, aber wenigstens auf sieben Jahre. Davon war den gewerbsmäßigen Stechern (die zich met het plaetsnyden en etsen erneeren) im Lande die Nachahmung dieser Stiche ausdrücklich verboten.[45] Wir wissen auch, daß Rubens auf Grund seiner Privilegien gewisse Stecher in Paris verklagte.[46] Sein bestes Privileg lag natürlich, bemerkt dazu Jak. Burckhardt, im Grabstichel der Pontius, Bolsrat und Vorstermann. Nach dem Tode des Künstlers wurde für die spanischen Niederlande des Privileg zu Gunsten der Erben noch auf weitere zwölf Jahre, vom Erlöschen des vorgehenden Octroys angerechnet, der sich ohnehin zwei Jahre über Rubens Tod hinaus erstreckte, verlängert[47]. Im Jahre 1622 wurde auch dem bisherigen Hauptstecher nach Rubens, Lucas Vorsterman, ein sechsjähriges Privileg für gewisse Stiche, die er nach Kompositionen anderer Muster auf eigne Hand unternommen hatte, gewährt[48]. — Von anderen Stichen nach Rubens, die der Verleger Van den Enden herausgegeben hatte, wissen wir, daß sie sogar mitsammt der Adresse dieses Verlegers kopirt wurden.[49] Rembrandt hat sich nach Ausweis der Abschriften auf seinen Bedingungen für zwei besonders große und durchgeführte Blätter ferner früheren Zeit, die Kreuzabnahme von 1633 (Bartsch 81) und das Ecce homo von 1635 (B. 77), die er wesentlich durch Schüler nach seinen Kompositionen hatte ausführen lassen, Privilegien verschafft. In die Hände von Kunsthändlern, die ihre Adressen darauf setzten, gelangten diese Platten erst, nachdem sie stark abgenutzt waren und daher wesentlich neu aufgearbeit werden mußten. Einen guten Einblick in die damaligen Verhältnisse bietet der Prozeß, den 1633 der antwerpner Kupferstecher Jan Bapt. Barbi gegen den jungen Nic. Lauwers wegen Verletzung seines Privilegs anstrengt.[50] Der Umstand, daß die Kupferstechkunst als eine „freie Kunst" angesehen wurde, wurde dennoch von Einzelnen dahin ausgebreitet, daß sie, ohne selbst Stecher zu sein, junge Leute gegen Taglohn zum Kopiren, bereits vorhandener gangbarer Stiche verwendeten, auch wohl unter dem Vorgaben, daß es sich hierbei um eine bloße Uebung der Hand handle, wozu diese Stiche die Vorlagen bildeten. Durch eine von den angesehensten Malern wie Rubens, Seyhers und Stecher wie Vorsterman, Portius u. s. w., unterzeichnete Erklärung wurde diese Auffassung energisch zurückgewiesen, indem darauf aufmerksam gemacht wurde, daß für solche Uebungen alte gute Vorbilder genug vorhanden seien.

Als im Jahr 1773 die Kaiserin Maria Theresia die Kunst für frei von der Vormundschaft der Handwerke erklärte, unterbrach sie auch das Octroywesen einer neuen Regelung, wobei die Thatsache festgestellt wurde, daß für die Stecher bis dahin keine Verpflichtung bestanden habe, sich das Recht zum Vertrieb ihrer Werke durch die Beschaffung eines Oxtroys zu sichern.

Die Entschließung hierüber lag ganz in ihrer Hand[51]. — Der Anregung Hogarths ist es zu verdanken, daß in England schon 1735 ein Gesetz gegen den Nachdruck von printings, etchings und engravings nach eigenen Originalwerken erlassen wurde.[52]

Endlich bleibt noch ins Auge zu fassen, wie es in den früheren Zeiten mit der Reproduktion von Zeichnungen durch die graphischen Verfahren gehalten wurde. Hier kommt namentlich Italien in Betracht. Aus dem XV. Jahrhundert kennen wir eine Reihe von Stichen nach Zeichnungen Botticellis. Zu Anfang des XVI. Jahrhundert reproducirte namentlich Marcanton Zeichnungen Francias und Raphaels. Das früheste Beispiel einer Vervielfältigung mit der Absicht, im Interesse des Erfinders eine Komposition zu verbreiten, dürfte Tizian in seinem aus mehreren Blättern bestehenden Triumph Christi bieten, den er 1508 in Holz schneiden ließ; denn in der Reproduktion seiner Madonna di San Niccolò im Vatican sowie in der Wiedergabe verschiedener seiner Zeichnungen durch Caraglio und Bonasone. Weiterhin fand Raphael darin ein willkommenes Mittel, nicht sowohl um Geld zu verdienen, als um seine Kompositionen bekannt zu machen und zu verbreiten. Sein Gehülfe Baviera, den er für einen Zweck zum Drucker ausgebildet hatte, entwickelte sich später immer mehr zu einer Art Verleger. Bandinelli verwendet in solcher Weise Marcanton, Agostino Veneziano und, mit ausdrücklich gesprochener Absicht, Enea Vico. Von Luca

Penni wissen wir, daß er seine Kompositionen durch Niederländer stechen ließ. Parmeggianino aber fertigte, als er in Noth geraten war, Zeichnungen ausdrücklich zu dem Zwecke, um sie durch Antonio da Trento, Caraglio u. A. reproduciren zu lassen und dadurch seine Einnahmen in die Höhe zu bringen. Derselbe Caraglio stach auch noch Perin del Vaga's Erfindungen[53]. — Einen merkwürdigen Fall bietet die Verwendung eines Christusbildnisses Jacopo de' Barbari in einem Holzschnitte des jüngeren Cranach.[54]

* * *

Auf dem Gebiete der Malerei ist die Zahl der Kopien und Entlehnungen gleichfalls Legion. Einige Andeutungen müssen hier genügen. Zunächst ist von den wirklich betrügerischen Kopien ganz abzusehen, da für die frühere Zeit in der Regel gar nicht mehr festgestellt werden kann, wie weit sie mit Einwilligung des Meisters für einen bestimmten Zweck, vielleicht gar in seinem eigenen Atelier als sogenannte Werkstattwiederholungen, hergestellt worden sind. In der geringen Zahl der nachweisbaren Fälschungen aber handelt es sich gewöhnlich um Erzeugnisse, die erst lange nach dem Tode des Meisters hergestellt worden sind, wie z. B. bei H. Hofmanns Nachahmungen nach Dürer und bei Rohrichs falschen Cranachs[55]. Zu den ältesten wahrhaft täuschenden Kopien gehören diejenigen nach Van der Weydens Kreuzabnahme (in Madrid, Original im Escorial) und nach dessen Johannesaltar (in Frankfurt, Original in Berlin), die so vortrefflich sind, das man lange geschwankt hat, dem einen Exemplar vor dem andern den Vorzug zu geben. Von einer ganzen Reihe Raphaelscher Madonnen giebt es eine Menge, wahrscheinlich gleichzeitiger Wiederholungen; für die Madonna tella tenda in Turin läßt sich wenigstens das Original in München nachweisen; von der Madonna dei candelabri, di Loretto u. s. w. aber scheinen die Originale, wenn solche überhaupt vom Meister selbst geschaffen worden sind, nicht bis auf uns gekommen zu sein. Besonders häufig sind auch die Widerholungen Correggioscher und Tizianscher Bilder. Bei den Bildnissen läßt sich das Vorhandensein mehrerer Exemplare in manchen Fällen wohl auf besondere Bestellung zurückführen, so bei Raphaels Inghirami in Palazzo Pitti (Original in Volterra), dem Kardinal Bibbiena ebendort (Original in Madrid), dem Papst Julius II (Original wohl das in den Uffizien), bei Dürers Fürlegerin (Original in Frankfurt), beim Bildniß seines Vaters, in Frankfurt (Original in den Uffizien), bei dessen Selbstporträt von 1493 in Leipzig (Original in der Sammlung Felix), bei Holbeins Southwell (Original in den Uffizien), der Jane Seymour im Haag (Original in Wien), den Söhnen von Rubens in Dresden (Original beim Fürsten Liechtenstein) u. s. w. An die Bildnißfabriken von Cranach und später von Mierevelt braucht hier nur erinnert zu werden.

Werkstattwiederholungen kommen besonders häufig unter den Werken von Botticelli, Bellini, Cranach, Rubens vor; sie unterscheiden sich von den eigenhändigen Arbeiten der Meister durch ein geringeres Maß von Kraft und Feuer. Bei den im Stil Bellinis gehaltenen Werken kommt es häufig vor, daß sie seine volle Namensbezeichnung tragen; bisweilen aber auch sind sie ganz klar mit den Namen des Schülers oder Nachahmers bezeichnet. Nach Bildern lombardischer Meister in der Art des Lionardo und Luini giebt es eine große Zahl aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts stammender Kopien, die sich durch die Härte ihrer Modellirung und die besondere Farbengebung als Erzeugnisse niederländischer Maler bekunden, die damals scharenweise nach Italien zogen, um sich die klassische Manier anzueignen. In diesen Fällen handelt es sich offenbar um bloße Uebungen zur Erlernung der Technik. Im XVII. Jahrhundert, als die holländische Feinmalerei immer mehr in Flor kam, erstand eine ganze Reihe von Künstlern, die sich darauf einübten, in der Weise die allgemein gesuchten Meister zu malen; ja noch im 18. Jahrhundert gab es in Holland eine große Zahl solcher Anempfinder, die wohl die Technik beherrschten, aber nach einem eigenen Stil zu suchen unterließen. Daher die Menge der falsch benannten Cuyps, Van de Velde u. s. w. in den Galerien. Bisweilen

kommt es auch vor, daß wirkliche Meister Kopien nach Bildern anderer Künstler anfertigten, wie z. B. häufig Rubens; dann aber handelt es sich immer um eine Anpassung an bestimmte Zwecke, so daß Jakob Burckhardts schönes Wort vom „großen und freien Umdeuter beim Kopiren" hier wohl am Platz ist.

Von den Fällen, wo die Kopie noch zur Lebenszeit des erfindenden Künstlers oder wenigstens ungefähr um eine solche Zeit entstanden ist, seien namentlich die folgenden genannt: die Kopie nach Lionardo's — Vierge aux rochers, die sich jetzt in der Londoner Nationalgalerie befindet (wie Verfasser mit Frizzoni annimmt) während Linardos Original im Louvre hängt; eine Streitsache wegen der Bezahlung des gemeinsam mit Ambrogio de Predi ausgeführten Originals läßt die Vermuthung aufkommen, daß die mailändische Kirche, die das Original bestellt hatte, sich statt dessen mit einer Kopie begnügt haben könne[56]; ferner des florentiner Exemplar von Dürers Adam und Eva (Original in Madrid), das in den Typen so wesentlich verändert ist und einen so individuellen Charakter zeigt, daß man es mit Recht einem bestimmten Künstler, Baldung, zuschreiben und für eine Arbeit halten kann, die er als Schüler Dürers in dessen Atelier, gleich nach der Entstehung des Originals von 1507, angefertigt habe.[57] Nach Raphaels Grablegung von 1508 hat dessen dessen Schüler Luca Penni eine mit der Jahrzahl 1518 versehene Kopie geschaffen, die sich jetzt in der Turiner Galerie befindet; hier also liegt eine offen eingestandene Nachbildung vor. Im Leben Andrea del Sartos[58] erzählt Vasari, wie dieser von Okaviano de Medici beauftragt worden sei, eine getreue Kopie nach Raphaels Bildniß des Papstes Leo X anzufertigen, die an Stelle des Originals, das sich der Herzog von Mantua vom Papst Clemens VII zum Geschenk erbeten hatte, versandt werden sollte, und die thatsächlich so gut ausfiel, daß nicht nur der Herzog, sondern auch der bei ihm wohnende Giulio Romano, also ein Schüler und fleißiger Mitarbeiter Raphaels, dadurch getäuscht wurde. Bei den zahlreichen Leinwandkopien, die nach Lionardo's Fresko des Abendmahl angefertigt wurden, handelte es sich einfach um die Wiederholung einer vielbewunderten Vorlage. Bei der in Dresden bewahrter Kopie nach Holbeins Madonna des Bürgermeisters Mayer, die übrigens vermuthlich erst ein Jahrhundert später entstanden ist, als das Original, lag dagegen die betrügerische Absicht offen zu Tage, wodurch übrigens der übermüthige und ausgezeichnete Kopist sich nicht abhalten ließ, noch „Verbesserungen" von seinem Eignen hinzuzufügen.

Wie beim Kupferstich so kommt es auch in der Malerei bisweilen vor, daß einzelne Gestalten aus einem Gemälde in das andere herübergenommen werden; so ist auf der Krönung Mariä aus der Schule Verrocchios, im Louvre, die Magdalena aus Credis Berliner Bilde verwendet; Giampietrino schneidet aus Lionardos Anna selbdritt, im Louvre, Maria mit dem Christkinde heraus und macht daraus ein selbstständiges Bild; Bacchiacca verwandelt Raphaels Adam und Eva, in den Stanzen, in eine allegorische Darstellung; ja selbst Michelangelo scheint in seinem jüngsten Gericht, freilich einer Schöpfung, seines Greisenalters, die Gruppe des mit einem Weibe auf dem Rücken fliegenden Teufels aus Signorellis Fresken in Orvieto entnommen zu haben. Aus der deutschen Schule ist namentlich Cranach zu nennen, der in ein Kreuzigungsbild (bei Herrn Lampe in Leipzig) Dürers Christus aus dem kleinen Dresdner Bildchen unverändert aufgenommen hat.

Daß die allgemeine Anordnung eines Bildes sowie einzelne Bewegungsmotive nachgeahmt werden, ist ein nicht seltener und leicht erklärlicher Fall. Anlehnungen solcher Art kommen selbst bei den größten Meistern vor. Besonders häufig sind sie in Raphaels Jugendwerken, in seinem Sposalizio und dem Gekreuzigten bei Mr. Mond (ehemals beim Earl of Dudley) an Perugino, im Fresko von S. Severo zu Perugia und in der Disputa an Fra Bartolommeo, am Jesaias zu S. Agostino in Rom an Michelangelo*,

* Vasari, im Leben Raphaels (IV, 339), bezeichnet dieses Vorgehen hinter Michelangelos Rücken von dessen Standpunkt aus schon als ein male.

in der Kreuztragung, wie bereits erwähnt, an Mantgna und späterhin in Spasimo an Dürer. Von der Hand des Domenico Campagnola sah der Anonymus des Morelli Malereien nach Giorgione, Diana und Raphael; Giulio Romano lehnte sich in seiner Madonna mit der Katze an Raphaels „Perle“ an; selbst Rubens ließ sich durch Michelangelos Jüngstes Gericht und Daniele da Volterras Kreuzabnahme beeinflussen. — Etwas anderes ist das eklektische Verfahren, wobei aus den Stücken verschiedener Meister eine neue eigne Komposition geschaffen wird. Darin excellirte die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts und da wiederum vor allem Spanien. Carl Justi hatte die Güte, mich auf Palominos Museo pictorico II, 68 hinzuweisen, wo dieses Verfahren als hurtar, d. i. grob stehlen bezeichnet wird. „Das sei aber, referirt Justi nach Palomino weiter, die Gewohnheit sehr nahmhafter Maler gewesen, u. a. des zu ihren Ersten gerechneten Alonso Cano. Juan de Alfaro, als man ihn darüber verhöhnte, sagte: „Sie mögen es nur nachmachen, ich vergebe es ihnen.“ Juan Antonio Escalante machte es so mit den Stichen nach Tintoreto und Paolo Veronese; aber er war so in diese vernarrt, daß selbst seine eignen Erfindungen den ihren ihrigen glichen; es war also nicht aus Armuth an eignen Fond. Polomino selbst meint, daß dies Verfahren der Erfindung sehr nahe komme: denn abgesehen davon, daß die Komposition immer sein eigen ist, gehört viel Geschick und Gewandtheit dazu, um sie so zu modeln, daß die fremden Sachen sich nicht widerstreiten, dasselbe Licht, denselben Augenpunkt haben, und da Beiwerk und Erzeugungsfiguren nöthig sind. Vasari[58] hat uns aufbewahrt, was er lachend zu Michelangelo sagte, als einige Zeichnungen desselben durch Bart. Ammanati und Nanni di Baccio Bigio entwendet worden waren: solche Leute seien nicht wie die gewöhnlichen Diebe zu betrachten, sondern man müsse ihnen im Gegentheil Gutes wünschen und sie belohnen, da sie ja der Vollkommenheit nachstreben, (cercan la virtù). In Bottaris Lettere pittoriche IV, lett. 23, schreibt im J. 1720 ein obskurer Maler Sbarbi auf den Vorwurf, daß ein von ihm geliefertes Bild im Geschmack Bassanos gehalten sei, dem Besteller: Ho veduto io a pigliar di peso delle figure e rubare gran parte dell' opera, e pur, perchè fatta bene, è sempre stimata.[59] — Endlich sind hier auch die bewußten Nachahmungen des Stils bestimmter Meister zu nennen, Virtuosenstücke, wie sie z. B. Goltzius in seinen Stichen zur Geschichte Christi geliefert hat, wovon der eine in der Weise Dürers, der andere in der Weise Lucas von Leidens u. s. w. gehalten ist.

Selten ist der Fall, daß Gemälde nach den Zeichnungen eines andern Künstlers ausgeführt werden, wenn es sich nicht gerade um das Verhältniß des Schülers zum Lehrer handelt. Die Verwendung Perugino'scher und Pinturicchio'scher Zeichnungen durch Raphael oder Raphael'scher Vorlagen durch Pinturicchio ist wohl behauptet, jedoch nicht in einer alle überzeugenden Weise erwiesen worden. Michelangelo dagegen hat mehrfach Vorlagen geliefert, die von andern ausgeführt worden sind. Bei der Auferweckung des Lazarus, in London, die man gewöhnlich anzuführen pflegte, hat er freilich die Komposition Sebastiano del Piombos nur in Einzelheiten verbessert[60], zu der Geißelung Christi in S. Pietro in Montorio aber hat er thatsächlich die Zeichnung beigesteuert, auch scheint er die Umrisse Christi selbst übergangen zu haben: in beiden Fällen also handelt es sich um eine wichtige Mitarbeit. Von Pontormo berichtet Vasari[61], daß er zwei Bilder nach Kartons Michelangelos ausgeführt habe; Clovio und Venusti sind namentlich durch die Malereien bekannt, die sie nach den Vorlagen des Meisters und mit dessen ausdrücklichem Vorwissen ausführten. Endlich sei hier noch der Fall erwähnt, daß Girolamo de Treviso in besonderm Auftrag eine Anbetung der Könige nach einer Zeichnung Baldahhare Peruzzi's malte[62].

* * *

Auf dem Gebiete der Skulptur sind die Entlehnungen, schon wegen der Kostbarkeit des Materials und der Schwierigkeit der Bearbeitung, seltener; unselbständige Nachahmungen finden hier nicht so leicht ihre Abnehmer und bei der Höhe des Preises lohnt es sich, die eigne

Erfindungskraft anzustrengen, zumal wegen der Einfachheit der Gestaltung und die Beschränktheit der Motive Nachahmung leicht zu Tage treten würde. Die Anlehnungen, um die es sich hierbei handeln kann, sind eher äußerlicher Art; von den Wiederholungen aber und namentlich den zahlreichen Stuckkopien, die uns aus der Zeit der italienischen Renaissance erhalten sind, wissen wir nur in seltenen Fällen, ob sie unberechtigter Weise angefertigt oder nicht vielmehr in der Werkstätte der Künstler selbst hergestellt worden sind.

Zu Anfang des XVI. Jahrhunderts hat Dürer durch seine gestochenen und geschnittenen Kompositionen wie den Malern so auch zahlreichen, vornehmlich auf dekorative Zwecke ausgehenden Bildhauern oder eher Bildschnitzern die erwünschten Vorlagen geboten. So sind z. B.[63] am berühmten Brüggemann'schen Altar in Schleswig, der 1514 bis 21 entstand, die Reliefs zum großen Theil nach der kleinen Holzschnittpassion kopirt, desgl. ein im Basler Museum bewahrtes Stationsbild aus Beromünster im Kant. Luzern, und die Flucht nach Aegypten am Altar der Briefkapelle der Marienkirche zu Lübeck nach dem Marienleben. Ja im äußersten Süden, im Dom von Palermo, finden sich Szenen aus der kleinen Holzschnittpassion von einem der Gagini in Marmorreliefs fast genau kopirt[64]. Der ausgezeichnete Steinschnitzer Hans Daucher entlehnt z. B. seine „Drei guten Christen" einem Holzschnitt Burgmairs von 1519[65]. Peter Vischer wiederum entnahm, wie Thode[66] ausführt, seine Apollostatuette von 1532 einem Stich Barbaris, der seinestheils durch den Apoll von Belvedere selbst eingegeben ist. Wie Barbari auch sonst noch seine Anregungen aus antiken Skulpturen und Münzen holte, ist ebendort[67] angegeben.

Mit dieser Kleinplastik befinden wir uns schon mitten im Gebiet der Kleinkunst oder des Kunstgewerbes, dem naturgemäß die Ausbeutung der Schöpfungen der großen Kunst äußerst nahe liegt. Lehrs hat nachgewiesen[68], daß Stiche des anscheinend frühesten Kupferstechers, des sogen. Meisters der Spielkarten, schon in Miniaturen, die in den Jahren 1446 und 1454 angefertigt wurden, benutzt worden sind. Figuren aus seinen sowie des Meisters E. S. Kompositionen wurden für die Stempel von gepreßten Ledereinbänden, die in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. angefertigt wurden, verwendet; ferner kommen Kopien nach alten Stichen auf Perlmutterreliefs, gravirten Platten, Ofenkacheln, Glasbildern jener Zeit vor. Von den Buchillustrationen ganz zu schweigen.

Entsprechend der bildsamen Natur des Stoffs sind Entlehnungen besonders häufig auf dem Gebiet der Keramik, namentlich aber dort, wo es sich um die malerische Ausschmückung der keramischen Erzeugnisse mit figürlichen Darstellungen handelt. „Weitaus die meisten figürlichen Majoliken, hat Dr. v. Falke in Köln die Güte, mir zu schreiben, sind Kopien, theils genaue, theils vereinfachte und adaptirte, theils verdorbne, nach Stichen der römischen Schule (Marcanton, Agostino Veneziano, Marco Dente u. s. w.). Viel benutzt wurden auch Dürer, Mantegna, Robetta, Nicoletto da Modena u. s. w. Man kann es im Ganzen als die Regel ansehen, daß die Majolikamaler, auch die besten Meister, Figurenkompositionen nicht selbst erfunden sondern durchgehends den landläufigen Formenschatz der Stiche benutzt haben. Ad-hoc-Vorlagen von Künstlern sind kaum mit Sicherheit nachzuweisen; in Urbino war Battista Franco zu diesem Zwecke angestellt. Ich glaube, daß nicht nur die eigentlichen Ornamentstiche sondern auch viele der figürlichen Stiche als Vorlagen für die Industrie oder doch in Erwartung eines reichlichen Absatzes in keramischen und Goldschmiede-Werkstätten gemacht worden sind. In den spätern Perioden, d. h. in den Castellifabriken, treten natürlich die Stiche der bologneser Schule, wie die von Agostino Carracci, als zeitgemäße in den Vordergrund; nur in Siena und S. Quisico wird um 1710—30 wieder Raphael kopirt[69]." In einem Aufsatz des Jahrbuches der K. Pr. K.-Samml.[70] führt Dr. v. Falke aus, wie eine aus der Zeit um 1460 stammende Majolikamalerei mit der Darstellung der Schmerzensmutter auf eine noch frühere Komposition zurückgehen muß, die auch noch anderweitige Verwendung, in einem Thonrelief und einem Holzschnitte, fand; daselbst[71] weitere Nachrichten über Vorlagen.

Hier kann auch hingewiesen werden auf die Raerener **Nachbildungen** von Siegburger Krügen, auf die Nachahmungen von Ofenkacheln, Fußbodenfließen, später von Porzellenfiguren, Wedgwoodwaaren u. s. w., auf die Verwendung der Bleiplaketten des XVI. Jahrhunderts für die Arbeiten der Silberschmiede, wie die Briotschen Schüsseln, die Silbereinbände der Königsberger Bibliothek zeigen. „An künstlerischen Eigenthum hat dabei wohl kaum je einer gedacht" (v. Falke).

Die französischen Emailmaler des XVI. Jahrhunderts, wenn sie auch in einzelnen Leistungen, wie z. B. den Portraits, sich zu wirklicher Selbständigkeit emporschwangen, haben den Bilderschatz ihrer Zeit gleichfalls in reichstem Maße ausgenutzt.

Auf das Gebiet der Buchillustration kann hier nicht eingegangen werden, da das eine besondere Behandlung erfordern würde. Im allgemeinen dürfte die vorhergesande Zusammenstellungen gezeigt haben, wie in den früheren Zeiten auf allen Gebieten rücksichtslos, zumeist sogar ohne Arg die fremde Erfindung ausgebeutet wurde, und zwar je untergeordneter die Technik war, um so ausgiebiger; wie dann aber allmählich immer stärker das Bedürfniß hervortrat, sich dagegen durch Maßnahmen zu schützen, die endlich zu einer allgemeinen Regelung dieser Verhältnisse führen mußten.

Anmerkungen:

[1] E. Dutuit, Manuel de l'Amateur d'Estampes, I; W. L. Schreiber im Centralblatt für Bibliothekswesen 1895.
[2] Loga im Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlung IX, 93.
[3] Seidlitz im Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml. V, 128.
[4] Woltmann, Holbein und seine Zeit, II, Leipzig 1876, sowie die Abhandlungen Vögelins in den Zürcher Neujahrsblättern.
[5] Lehrs, der Meister der Liebesgärten.
[6] Lehrs, der Meister mit der Bandrolle.
[7] Lehrs, Wenzel von Olmütz.
[8] Bartsch, Peintre-Graveur VI, 234, 284.
[9] Lehrs, die ältesten deutschen Spielkarten.
[10] Lippmann in der Publikation der Chelkographischen Gesellschaft für 1895, wo sämmtliche, bis ins XVI. Jahrhundert hineinreichende Variationen, der Planetenfolge zusammengestellt sind.
[11] Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. I, 326.
[12] Singer, Gesch. des Kupferstichs, S. 28.
[13] Passavant, Peintre-Graveur No. 5 und 25, und der Kampf um die Hosen, von Lippmann im Jahrb. der k. preuß. Kunstsamml. VII, 73 veröffentlicht.
[14] Ausg. Milanesis, Bd. V, S. 405.
[15] Thausing, Dürer (1876) S. 256.
[16] Thausing, Dürers Brief.
[17] Thausing S. 254.
[18] S. 253.
[19] Passavant, Peintre-Graveur V, S. 47 f.;
[20] Bartsch Marcanton [Peintre-Graveur XIV] Nr. 584/85, Passavant a. a. O.
[21] Thausing, Dürer, S. 172.
[22] Mitth. von M. Lehrs.
[23] S. 517.
[24] Thausing S. 504.
[25] Thausing, ebendort.
[26] Passavant, Peintre-Graveur V, S. 143, mit Litteraturangabe.
[27] Gaye, Carteggio II, 136; auch bei Passavrant, P.-Gr. V, 104.
[28] Gualandi, di Ugo da Carpi u., Bologna 1854; auch bei Passavant a. a. O. S. 208.
[29] Didot, Essai typogr. et bibliogr. sur l'histoire de la Gravure sur bois S. 91—96.
[30] Kramm, de levens en werken der holl. en vlaamsche Kunstschilders ce. III, 720 f.
[31] Gesch. des engl. Urheberrechts S. 59.

[32] Lehrs im Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. XI, 161.
[33] Abgab. bei Hirth und Muther, Meisterholzschnitte, Taf. 5.
[34] Pass. P.-Gs. V.
[35] Ed. Sansoni V, 22.
[36] VI, 266.
[37] 1. Aufl. S. 352.
[38] Dehio in der Zeitschr. f. bild. K. XVI. 253.
[39] Gefl. Mitth. von Dr. A. Goldschmidt.
[40] Die Wickhoff in den Mitth. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung I, 422 und Thode im Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. III, 106 übrigens auf den Apoll von Belvedere zurückführen und durch Barbari vermittelt wissen wollen; vergl. Lehrs in den Mitth. d. Inst. f. österr. Gesch. II, 283, mit Abbildung.
[41] Sidney Colvin, im Portfolio 1877 S. 54.
[42] XV, 175.
[43] Portheim im Jahrb. d. K. Preuß. Kunstsamml. VII, 221.
[44] Hymans, Hist. de la Gravure dans l'école de Rubens S. 118.
[45] Hymans a. a. O. 126, 122; der Wortlaut der Privilegien bei Hymans, Lucas Vorsterman Seite 224 f.
[46] Hymans, Hist. 368.
[47] Hymans, Vorsterman S. 228.
[48] Ebenda 29.
[49] Hymans, Historie S. 360.
[50] Hymans, Hist. S. 364, mit Littaraturangabe.
[51] Hymans, ebenda S. 362, mit Litteratur.
[52] Mitth. von A. Osterrieth.
[53] Vasari im Leben, Raphaels, Marcantons, Mazzuolis.
[54] Cust im Jahrb. der K. Pr. Kunstsamml. XIII, 142.
[55] Frimmel's Galerienkunde.
[56] Chronique des Arts 1894 S. 221.
[57] Mit Eisenmann in Meyers Künstlerlexikon II.
[58] V, 41.
[59] VII, 227.
[60] Mitth. von Dr. G. Gronau.
[61] Vasari V, 570: sotto ordine e disegno in alcune parti di Michelangelo.
[62] VI. 277.
[63] IV, 598.
[64] Nach freundl. Mitth. von Dr. A. Goldschmidt.
[65] Di Marzo, J Gagini, Bd. I.
[66] Bode im Jahrb. d. K. Preuß. Kunsts. VIII, 10.
[67] Jahrb. III, 108.
[68] S. 113 Anm. 3.
[69] Jahrb. d. K. Pr. Kunsts. IX, 239 und XI.
[70] In Delange und Bornemans Recueil de faïences italiennes sind Wiedergaben des h. Georgs von Donatello (Taf. 32), der Hochzeit des Alexander und der Roxane von Sodoma (45), der drei Grazien (66) und des bethlehemitische Kindermords von Raphael (69) abgebildet. — Weiter kommen das Parisurtheil, das Martyrium der h. Cäcilie, der Raub der Helena, der Parneß nach Raphael, der Wettstreit der Musen und Pieriden nach Pierino del Vaga, der Evangelist Lukas nach Giulio Romano vor; die Grablegung nach Montegna, die Allegorie der Selene nach Pellegrino da S. Daniele; nach Schongauer der Tod der Maria, nach Dürer die Grablegung und die Madonna mit der Meerkatze; gefl. Mitth. von Dr. v. Falke.
[71] 1894, S. 40.
[72] S. 43.

Theorie.

Allgemeines.

Das Wesen des Urheberrechts.

Von Dr. **Leo Geller** (Wien).

I. Einleitendes.

Der noch immer fortdauernde Streit über die begriffliche Konstruktion des Urheberrechts ist nicht etwa lediglich ein Schulstreit, der die Gesetzgebung und die Rechtsprechung nichts anzugehen hätte. Von der Erkenntniß des Wesens des Urheberrechts hängt vielmehr nicht allein die Art wie der Umfang des Schutzes ab, den der Urheber eines Geisteswerkes in der Herrschaft über dessen Reproduktion vom Staate fordern darf, sondern auch die Entscheidung über zahlreiche Fragen, die in der Anwendung der positiven urheberrechtlichen Normen an den Richter herantreten.

Sieht man sich in diesem Streite genauer um, so erkennt man bald, daß er sich eigentlich nur um die Frage nach dem Gegenstande des Urheberrechts dreht. Der Inhalt zwar dieses Rechts läßt sich leicht feststellen. Kommt er auch in den Gesetzen gemeiniglich nur zum Ausdruck in mehr oder weniger bedingten und begrenzten Verboten der Reproduktion gewisser Geisteserzeugnisse ohne Gestattung des Urhebers, so läßt sich doch aus dem, was den Anderen untersagt ist, unschwer ermitteln, was dem Urheber gewährt ist. Die Ausschließung Anderer von der Reproduktion bedingt ja nothwendig oder setzt voraus die Alleinherrschaft des Urhebers über die Reproduktion. Mit dem Inhalte nun, sollte man meinen, müßte aber auch der Gegenstand des Rechts feststehen. Indessen ist der Gegenstand des Urheberrechts noch heute ein Gegenstand vielfachen Streites. Ja es fehlt nicht an Ansichten, wonach das Urheberrecht einfach gegenstandslos, oder überhaupt kein Recht, sondern nur der Reflex des gesetzlichen Reproduktionsverbots, oder ein ausschließliches Gewerberecht, ein Monopol, oder gar nur „eine Qualität der Person, etwa wie die Kaufmannsqualität" wäre. Der Urheber — so wird neuestens ganz ernstlich aufgestellt — untersage die Nachahmung „nicht auf Grund einer positiven Herrschaftsbefugniß, sondern vermöge seiner Rechtsstellung, seines Status als Urheber." *

Andere finden sich mit dem Urheberrecht ab, indem sie es für ein „absolutes Vermögensrecht" oder auch für ein eigenartiges „Privatrecht" erklären, das weder zu den Sachenrechten noch zu den Obligationen noch zu den Familienrechten gehöre. Weiter verbreitet sind die Theorie des geistigen Eigenthums und die aus ihr sich abzweigenden Theorien, die den Gegenstand des Urheberrechts in dem geistigen Inhalte oder in der Form der Geisteserzeugnisse erblicken, im übrigen aber sich über das, was den Inhalt oder die Form der Geisteserzeugnisse bildet, nicht einigen können. Von diesen Theorien heben sich wieder ab auf der einen Seite die sogenannte Individual- und Immaterialgüterrechts-Theorie, die den Gegenstand des Urheberrechts als zusammengesetzt betrachtet aus der objektiv

---

* So Adler im Archiv für Bürgerliches Recht X 113 fg.

wahrnehmbaren Form des Geisteserzeugnisses und der eigenen Person des Urhebers,* — auf der anderen die Theorie des Persönlichkeitsrechts, die das Urheberrecht als eine dem Subjekte gewährte Herrschaft über einen „Bestandtheil der eigenen Persönlichkeitssphäre“ auffaßt.** Ungetheilter Anerkennung erfreut sich keine der verschiedenen Ansichten, die bisher über das Wesen des Urheberrechts zu Tage getreten sind.

Diese im einzelnen schier unübersehbare Vielspältigkeit der Auffassungen in einer Sache, deren völlige Klarstellung nicht blos für die wissenschaftliche Erkenntniß, sondern auch für die Gesetzgebung und die Rechtsprechung von kaum zu unterschätzender Bedeutung ist, erklärt sich zum Theile aus dem Objekte der Untersuchung selbst, das, keine isolirte Erscheinung für sich, sondern nur einen Bestandtheil verschiedener Erscheinungen bildend, der exakten Erfassung nicht geringe Schwierigkeiten entgegenstellt, — zum Theile aber auch aus der Methode der Untersuchung, die über dem juristischen Gepräge nur zu oft den empirischen Inhalt des Thatbestandes aus dem Auge läßt.

II. Gegenstand des Urheberrechts.

1. Analyse des Geisteserzeugnisses: körperliche und geistige Bestandtheile; Stoff- und Formelemente des geistigen Bestandtheils. Wesen des Geisteserzeugnisses. 2. Arten: a) Literarische, künstlerische und technische, dann literar-, kunst- und technisch-gewerbliche Erzeugnisse. b) Ursprüngliche, abgeleitete und nachgebildete Erzeugnisse. 3. Analyse der Reproduktion: veränderliche und konstante Faktoren der Reproduktion. Identität des konstanten Faktors mit dem Wesen des Geisteserzeugnisses. Specifischer Typus des Geisteserzeugnisses.

Das Urheberrecht bezieht sich auf Erzeugnisse des literarischen, künstlerischen und industriell-technischen Schaffens und besteht in dem Rechte des Urhebers eines solchen Erzeugnisses, Andere von der Reproduktion desselben (kraft positiv-rechtlicher Bestimmung durch eine gewisse Zeit) auszuschließen, somit in der (zeitlich begrenzten) Alleinherrschaft des Urhebers über die Reproduktion seines Erzeugnisses. Wie aber jedes Erzeugniß geistiger Arbeit nebst den erzeugten oder eigenen, d. i. jenen Bestandtheilen, die aus der Schaffens- oder Gestaltungskraft des Urhebers hervorgegangen sind, auch gegebene oder entlehnte, d. i. solche Bestandtheile aufweist, die schon vor dem Erzeugnisse vorhanden waren und zu den Gemeingütern der Menschheit gehören oder Gegenstand der freien Produktion sind, so gelangen auch in der Reproduktion eines Geisteserzeugnisses nebst dem, was in diesem seinem Urheber gehört, noch verschiedene andere Faktoren zur Verwendung, die dem Urheber völlig fremd sind. Den Gegenstand des Urheberrechts können wir sonach ermitteln einmal durch eine Analyse des Geisteserzeugnisses selbst, indem wir in diesem das, was dem Urheber eigen ist, von dem Gegebenen und Entlehnten sondern, sodann durch eine Analyse der Reproduktion, indem wir aus den Faktoren der letzteren jenen herausheben, der dem reproduzirten Erzeugnisse entlehnt ist.

1. Ein Geisteserzeugniß — wie wir jedes ursprüngliche Erzeugniß der Literatur, der Kunst und der industriellen Technik gemeinhin zu nennen pflegen — tritt in die Erscheinung entweder in einem körperlichen Stoff dauernd vergegenständlicht, wie Schrift-, Kunst- und Industriewerke, oder in einer körperlichen Bewegung (Thätigkeit, Handlung, Leistung) vorübergehend dargestellt, wie Vorträge, musikalische und dramatische Aufführungen und technische Prozesse. Der körperliche Stoff und die körperliche Bewegung an sich sind bereits vor dem Erzeugnisse gegeben und kommen nicht nur noch in Erzeugnissen derselben und anderer Gattung vor, sondern sind auch für dieses Erzeugniß insofern ersetzlich, als der specifische Charakter des letztern nicht von dem individuellen Stoff oder der individuellen Bewegung, worin es erscheint, abhängig ist, vielmehr auch in einem andern Stoff und einer anderen Bewegung zur Erscheinung

* Kohler Autorrecht S. 123 ff. u. Archiv f. civ. Praxis Bd. 82 S. 191 ff.

** Gierke in Zeitschr. f. Handelsr. Bd. 26 S. 266 ff. und Deutsches Privatrecht I S. 702 ff.

gelangen kann. Das Körperliche an den Geisteserzeugnissen gehört daher nicht zu dem Wesen derselben, sondern stellt einen gegebenen und veränderlichen Factor dar.

Das Wesen des Geisteserzeugnisses kann demnach nur liegen in dem, was aus dem geistigen Vermögen des Erzeugers in dem körperlichen Stoffe vergegenständlicht ist oder in der körperlichen Bewegung dargestellt wird, mithin in dem Gedanken- und Vorstellungsinhalte, der in jenem niedergelegt ist oder in diesem vorgeführt wird.

Aber selbst dieses reine Geisteserzeugniß ist noch ein sehr komplexer Thatbestand. Vor allem erscheint es zusammengesetzt aus einer Anzahl von verschiedenartigen Bestandtheilen, von denen jeder wieder eine Zusammensetzung aus noch kleineren Theilen u. s. w. aufweist. Sodann unterscheiden wir bei den geistigen wie bei den körperlichen Erzeugnissen und den Gegenständen und Vorgängen der Natur überhaupt sowohl in den einzelnen Theilen wie im Ganzen ein Stoff- und ein Formelement: die einzelnen Gedanken und Vorstellungen an sich und die Summe derselben, das Was, woraus das Erzeugniß zusammengesetzt ist, und die Art und Weise, das Wie dieser Zusammensetzung in den Theilen und im Ganzen. Der geistige Stoff eines Schriftwerkes z. B. besteht, wenn wir von der körperlichen Materie, worin er vergegenständlicht ist, von dem Papier und dem Farbstoff, absehen, zunächst in einer Summe von Gedanken verschiedenartigen Inhalts, von sprachlichen Ausdrücken für diese Gedanken und von schriftlichen Zeichen für diese Ausdrücke. Die Gedanken zerfallen aber in einzelne Urtheile und Begriffe, die sprachlichen Ausdrücke in Sätze, Worte und Laute und die Schrift in Buchstaben, Ziffern und andern Zeichen. Ebenso erscheint auch die Form des in dem Schriftwerke niedergelegten Gedankeninhalts zusammengesetzt aus den Formen der in ihm verbundenen kleineren Theile des Werks und zuletzt aus den einfachen logischen und grammatikalischen Urtheils-, Satz- und Wortformen. Aehnlich verhält es sich mit dem Stoff und der Form des Vorstellungsinhalts eines Kunstwerkes sowie eines industriell-technischen Erzeugnisses.

Diese einfacheren und einfachsten Stoff- und Formbestandtheile des Geisteswerkes sind vom Urheber nicht etwa aus dem Nichts erschaffen, sondern sind von ihm entweder, wie einzelne Gedanken und Vorstellungen, unmittelbar aus dem Sein und Werden in der Natur ausgelöst, oder, wie sprachliche Ausdrücke, Töne, Zeichen, aber auch bekannte Gedanken und Vorstellungen, dem geistigen Gütervorrate der menschlichen Gesellschaft, wie er in ihrem Kulturschatze aufgehäuft ist, entnommen, woher sie Jedermann in sich aufnehmen und verarbeiten kann. In dem einen wie in dem andern Falle gehören sie zu den res omnium communes der Geisteswelt und bilden ein unverbrauchliches und unvergriffliches und als solches dem Gemeingebrauche preisgegebenes geistiges Material, woraus alle individuellen Geisteswerke gebildet werden. Sie sind im Geisteswerke das, was die körperlichen Stoff- und Formbestandtheile in einem gewerblichen Erzeugnisse, was z. B. in einem Bauwerke die Ziegel, der Mörtel und die mannigfachen anderen Materialen, dann die linearen, die Flächen- und Raumformen. Sie sind also nur ein Faktor des Geisteswerkes, nicht das Geisteswerk selbst. Wie das Bauwerk nicht lediglich in der Summe der es zusammensetzenden körperlichen Stoff- und Formelemente besteht, sondern ein Produkt dieses Materials und der Arbeit des Baumeisters ist, so ist auch das Geisteswerk ein Erzeugniß nicht allein der konstituirenden geistigen Stoff- und Formbestandtheile, sondern auch der Arbeit des Urhebers.

Diese besteht in der Herbeischaffung, Bearbeitung und Zusammenfügung des Materials nach einem gewissen (ursprünglich vielleicht nur rudimentär in der Vorstellung des Urhebers existirenden, im Verlaufe der Arbeit aber sich immer deutlicher ausgestaltenden) Plane und weist mithin sowohl im Ganzen wie in den einzelnen sie zusammensetzenden Arbeitsakten wieder zwei Faktoren auf: das dem Urheber vorschwebende Bild dessen, was er hervorbringen will, und die durch dieses Bild bestimmte und auf die Verwirklichung desselben abzielende, in dem Aufsuchen, Zurichten und Aufbauen des geeigneten Materials sowie in dessen Verkörperung bestehende Leistung seiner Organe.

Das Wesen des Geisteserzeugnisses besteht sonach nicht in dem, was wir dessen geistigen Stoff nennen, dem Gedanken- oder Vorstellungsinhalte an sich, noch auch in der diesem Stoff gegebenen Form an sich, sondern in dem Produkte beider, dem Produkte des Stoffes in die Form, das durch die den Stoff heranziehende und formende Arbeit des Urhebers hervorgerufen ist.

2. In Bezug auf den Charakter unterscheiden wir echte und unechte, in Bezug auf das Verhältniß zum Urheber ursprüngliche, abgeleitete und nachgebildete Geisteserzeugnisse.

a) Das Geisteserzeugniß ist ein echtes oder rein literarisches, künstlerisches oder technisches, wenn es dem Stoffe wie der Form nach dem Gebiete der Literatur, der Kunst oder der Technik angehört und einen literarischen, künstlerischen oder technischen Genuß vermöge seiner geistigen Substanz, nämlich vermöge des in der körperlichen Materie vergegenständlichten oder in der körperlichen Bewegung dargestellten Gedanken- oder Vorstellungsinhalts an sich gewährt. Es ist dagegen ein unechtes oder literar-, kunst- oder technisch-gewerbliches, wenn es entweder nur die Form, aber nicht den geistigen Stoff eines Geisteserzeugnisses hat, oder einen Genuß nicht vermöge seiner geistigen, sondern vermöge seiner körperlichen Substanz gewährt. Zu den literargewerblichen Erzeugnissen zählen wir Zahlentabellen, Cursbücher, Adreßbücher u. dgl., zu den kunstgewerblichen die sog. Geschmacksmuster, zu den technisch-gewerblichen die sog. Gebrauchsmuster. Die Grenzen zwischen den Erzeugnissen der einen und der anderen Art sind aber allerdings fließende.

b) Das Geisteserzeugniß ist ein ursprüngliches oder vorbildliches, wenn es in Stoff und Form aus dem eigenen geistigen Vermögen seines Urhebers hervorgegangen, wenn namentlich sein Gedanken- oder Vorstellungsinhalt vom Urheber durch Selbstbeobachtung der Außenwelt oder des eigenen Innern, oder durch selbständige analytische und synthetische Arbeit, durch Zerlegung und Verbindung gegebener Gedanken oder Vorstellungen gewonnen und im Einzelnen wie im Ganzen selbständig geformt ist.

Ein abgeleitetes oder nachbildliches dagegen nennen wir es, wenn es fremde Geisteserzeugnisse in einer neuen typischen Nuance wiedergiebt, sei es, indem es an dem wiedergegebenen fremden Erzeugnisse einzelne Stoff- oder Formbestandtheile ausläßt oder ersetzt, oder indem es durch Zusammenfügung mehrerer fremder Geisteserzeugnisse ein in dieser Form neues Geisteswerk darstellt. Abgeleitete Geisteserzeugnisse sind auf dem Gebiete der Literatur: Auszüge aus Werken wie Sammelwerke und Chrestomathien, Uebersetzungen, Dramatisirungen und sonstige Bearbeitungen; auf dem Gebiete der Kunst: Die Werke der nachbildenden Künste (die Kupferstiche, Holzschnitte, Steindrucke u. s. w.), sowie die Umbildungen aus einer Kunstform in die andere, insbesondere auch die Aufführungen musikalischer und dramatischer Werke; auf dem Gebiete der Technik: Die verbessernde Erfindung sowie die Kombination von Erfindungen. Zu den abgeleiteten Geisteserzeugnissen können auch die Werke der Photographie gezählt werden, gleichviel ob der in ihnen vergegenständlichte Vorstellungsinhalt einem gegebenen Geisteserzeugnisse oder unmittelbar der Natur entnommen ist; in dem einen wie in dem andern Falle geht er nicht durch das Vorstellungsvermögen des Urhebers hindurch, sondern wird von diesem nur vermittelst gegebener technischer Mittel auf der Platte fixirt und sohin übertragen.

Nachgebildete oder nachgemachte Erzeugnisse endlich nennen wir diejenigen, die in Stoff und Form nur Abklatsche oder Kopien anderer Geisteserzeugnisse, somit geistig mit diesen identisch und nur in ihrer körperlichen Materie von ihnen verschieden sind.

3. Die Herstellung abgeleiteter und nachgebildeter Geisteserzeugnisse fällt unter den Begriff der Reproduktion. Innerhalb dieses Begriffes haben wir daher zu unterscheiden eine mechanische Reproduktion, die ein gegebenes Geisteserzeugniß so wie es ist mittelst mechanischer Arbeit, und eine geistige, die ein solches, mit einzelnen neuen Zügen ausgestattet, mittels geistiger Arbeit wiedergiebt. In der mechanischen Reproduktion sind nebst der in dem

als Vorbild dienenden Geisteserzeugnisse akkumulirten Arbeit seines Urhebers noch mannigfache körperliche Stoffe und Arbeitsmittel sowie körperliche Arbeit des Nachbildners als konstituirende Faktoren wirksam. Aber außer dem vorbildlichen Geisteserzeugnisse, von dem die Reproduktion ihren spezifischen Inhalt empfängt und das daher allein ihren konstanten Faktor bildet, sind alle übrigen in ihr thätigen Faktoren veränderlich, indem sie ebenso durch andere Faktoren ersetzt als auch für Reproduktionen andern Inhalts verwendet werden können. In der geistigen Reproduktion dagegen tritt zu der in dem vorbildlichen Geisteserzeugnisse vergegenständlichten Arbeit seines Urhebers als dem primären oder grundlegenden Faktor noch die geistige, nämlich aus dem eigenen geistigen Können gespeiste Arbeit des Nachbildners als sekundärer oder mitwirkender konstanter Faktor hinzu; die nebst diesen beiden zur Verwendung gelangenden körperlichen Fakoren sind veränderlich.

Der konstante Faktor in der *mechanischen* Reproduktion eines Geisteserzeugnisses ist demnach identisch mit dem, was das Wesen des letztern oder was das *reine* Geisteserzeugnis darstellt, ist nämlich nichts anderes als der in der körperlichen Materie oder Bewegung zur Erscheinung gebrachte geistige Stoff in der ihm im Ganzen wie in den einzelnen Theilen eigenthümlichen Form, oder kurz *das Geisteserzeugniß mit Ausschluß der körperlichen Materie oder Bewegung*, in der es zur Erscheinung gelangt. Der konstante Faktor in der *geistigen* Reproduktion setzt sich zusammen aus dem ursprünglichen reinen Geisteserzeugnisse und dem, was zu diesem aus dem geistigen Können des Nachbildners hinzukommt.

Diesen konstanten Faktor der Reproduktion eines Geisteserzeugnisses, der mit dem rein geistigen Bestandtheile des letztern oder mit dem Produkte der Arbeit seines Urhebers identisch ist nennen wir den *spezifischen Typus* des Geisteserzeugnisses.

Die Reproduktion eines Geisteserzeugnisses ist demnach in letzter Auflösung nur ein Gebrauch des spezifischen Typus des letzteren als Produktionsfaktor, und die Alleinherrschaft des Urhebers eines Geisteserzeugnisses über dessen Reproduktion mithin nur eine ausschließende Herrschaft über den Typus dieses Erzeugnisses. Macht nun diese Alleinherrschaft den Inhalt des Urheberrechts aus, so ist der Gegenstand desselben nichts anderes als *der spezifische Typus des Geisteserzeugnisses*.

III. Inhalt des Urheberrechts.

1. Standpunkt des Privatrechts gegenüber den Geisteserzeugnissen. Zusammensetzung der wirthschaftlichen Funktion der letzteren aus der Gebrauchs- und der Reproduktionsfähigkeit. Auffassung des Trägers der letzteren, des specifischen Typus des Geisteserzeugnisses, als selbständiges Gut und als Gegenstand eines besondern ausschließenden Habens oder einer Alleinherrschaft. 2. Analyse der Alleinherrschaft über a) literarische und künstlerische, b) technische Typen. α) Erfindungen. β) Gebrauchs- und Geschmacksmuster. γ) Literar-gewerbliche Erzeugnisse.

1. Mit der Erkenntniß des Gegenstands des Urheberrechts ist zugleich die Möglichkeit einer begrifflichen Konstruktion des letztern gewonnen, die in gleichem Maße dem empirischem Thatbestande wie den positivrechtlichen Normen gerecht wird.

Von dem Standpunkte aus betrachtet, den das Privatrecht der menschlichen Produktion gegenüber einnimmt, erscheinen die in körperlichen Stoffen vergegenständlichten Geisteserzeugnisse als *Sachgüter*, jene, die in einer Thätigkeit zur Erscheinung gelangen, als *Arbeitsleistungen*. Die specifisch literarische, künstlerische, technische Funktion der Geisteserzeugnisse geht das Privatrecht so wenig an, als die specifische Funktion der mannigfaltigen körperlichen Erzeugnisse. Von allen besonderen Eigenschaften, die den Dingen und Vorgängen der Außenwelt innewohnen, absehend, faßt das Privatrecht eben lediglich deren allgemeine wirthschaftliche Eigenschaft, nur ihre Funktion als wirthschaftliche Güter und als wirthschaftliche Leistungen ins Auge. Unter diesem Gesichtspunkte erscheinen uns daher auch die Geisteserzeugnisse zunächst nur als wirthschaftliche Güter und Leistungen.

Wie aber schon den organischen Erzeugnissen und den fruchttragenden Gütern der Natur überhaupt eine doppelte wirthschaftliche Funktion zukommt: eine Funktion als Gebrauchsgüter vermöge ihrer Substanz und eine solche als Fruchtträger vermöge ihrer Fortpflanzungsfähigkeit oder Fruchtbarkeit, — so setzt sich auch die wirthschaftliche Funktion der Geisteserzeugnisse zusammen aus deren Gebrauchsfähigkeit, die an die körperliche Materie oder Bewegung gebunden ist, und deren mit ihrem specifischen Typus gegebenen Reproduktionsfähigkeit.

Daß ein Sachgut mit jeder seiner wirthschaftlichen Funktionen einem anderen Subjekte dient, daß namentlich ein fruchttragendes Gut quoad substantiam dem einen, quoad fructus einem andern Subjekte gehört — ist in der wirthschaftlichen Welt durchaus nichts Seltenes und wird auch vom Rechte stets und überall anerkannt. Aber weil bei den körperlichen Gütern die Fruchtziehung wie der Gebrauch ein thatsächliches Gewaltverhältniß zum Gute voraussetzt, das Haben eines und desselben Gutes aber nicht zwei Subjekten in solidum zustehen kann, so konstruiren wir uns das Haben des Proprietars und des Fructuars, indem wir das Gewaltverhältniß des einen zum Gute als eine aus dem vollen Haben ausgeschiedene Quote, das des andern als den Rest des Habens und somit beide Verhältnisse als einander integrirende Theile des vollen Habens oder, je nach der deutschen oder der römischen Anschauung, als Ober- und Untereigenthum, als Eigenthum und Fruchtgenuß u. s. w. auffassen.

Eine ähnliche Theilung des Habens quoad substantiam und quoad fructus kommt auch bei geistigen Gütern vor, ja bildet bei diesen die Regel, nimmt aber hier, da die Fruchtbarkeit des Gutes in dessen unbeschränkter Reproduktionsfähigkeit besteht und diese mit dem specifischen Typus des Geisteserzeugnisses gegeben und jeder seiner Nachbildung immanent ist, eine wesentlich andere Erscheinungsform an. Wir brauchen hier nicht das Haben in Quoten zu zerlegen, sondern scheiden aus ihm den einen Faktor des Gutes, den specifischen Typus des Geisteserzeugnisses als den Träger der Reproduktionsfähigkeit aus und machen ihn zum Gegenstand eines besonderen ausschließlichen Habens, so daß das eine Subjekt über diesen Produktionsfaktor, Andere dagegen über das Geisteserzeugniß oder dessen Nachbildung als Gebrauchsgut verfügen.

Der specifische Typus eines Geisteserzeugnisses, den man gemeiniglich als das Geisteserzeugniß schlechthin bezeichnet, gilt nicht blos der naiven Verkehrsanschauung als ein selbständiges Gut, sondern stellt sich auch der juristischen Betrachtung als ein solches dar. Er entbehrt nur der körperlichen, aber nicht der gegenständlichen Realität. Ob er in einem literarischen, künstlerischen oder technischen Werke körperlich vergegenständlicht oder in einer Thätigkeit fixirt zur Erscheinung gelangt, stets tritt er uns in gegenständlicher, sinnfälliger Wirklichkeit entgegen und stellt mithin ein wenn auch an sich nicht greifbares so doch wahrnehmbares und in seinem Bestande genau bestimmbares Seiendes dar.

Und darin, in seiner anschaulichen Gegenständlichkeit, liegt auch seine Gutseigenschaft oder sein Gutscharakter. Vermöge derselben kann die in dem einzelnen Geisteserzeugnisse substanzirte schöpferische Arbeit fortdauernd als Faktor für andere Erzeugnisse gleicher Art verwendet werden; sie erscheint in dem Erzeugnisse nicht aufgegangen oder verbraucht, sondern verdinglicht, in einen festen Aggregatzustand überführt, und läßt so, an sich unverbrauchlich, einen fortdauernden weitern Gebrauch, die Verwendung als konstitutives Element für eine unendliche Reihe von anderen Werken zu. Zur Herstellung solcher Werke bedarf es dann nur der nachbildenden, reproducirenden Arbeit; die schöpferische, producirende ist für sie schon in dem vorliegenden Typus ein für allemal gethan. Das nennen wir die Reproduktionsfähigkeit des Typus, die, in der sinnfälligen und beharrenden Gegenständlichkeit desselben gegeben, ihn zu einem für die Herstellung gleichartiger Werke fortdauernd nutzfähigen Faktor und mithin zu einem selbständigen Gut, zum Träger der in der Herstellung solcher Güter bestehenden Produktionsspezies macht.

Güter solcher Art besitzen wir in den ungezählten Sach- und Arbeitstypen, die wir in allen Arten der wissenschaftlichen Produktion, in unserer gewerblichen, beruflichen, wissenschaft-

lichen und künstlerischen Thätigkeit benutzen, und deren Vorrat einen wesentlichen Theil des Kulturerbes ausmacht, das die lebende menschliche Gesellschaft von den vorausgegangenen Geschlechtern überkommen hat, um es vermehrt den nachfolgenden Geschlechtern zu hinterlassen. Doch gehören diese unvergänglichen und unerschöpfli chen Güter der Kultur, weil sie dem Gemeingebrauche offenstehen, gleichwie die unvergrifflichen und unerschöpflichen Güter der Natur zu den res communes omnium, den Gemein- oder freien Gütern, im Gegensatze zu den vergriffenen, der ausschließenden Herrschaft einzelner Personen oder Verbände unterworfenen, die man allein wirthschaftliche Güter zu nennen pflegt.

Die Eigenschaft eines wirthschaftlichen Guts in diesem Sinne kommt daher dem Typus eines literarischen, künstlerischen oder technischen Erzeugnisses nur zu, wenn und solange er im ausschließenden Haben seines Schöpfers oder eines an dessen Stelle getretenen anderen Subjekts sich befindet, d. h. wenn und solange sein Schöpfer oder derjenige, der in den Besitz des ihn substanzirenden Erzeugnisses oder in die Kenntniß einer Erfindung gelangt ist, ihn der Benutzung durch Andere zu entziehen vermag. Gründet sich diese Alleinherrschaft blos auf den Alleinbesitz, d. h. besteht sie lediglich darin, daß der Typus diesem Subjekte allein bekannt ist, so ist sie eine rein empirische oder rein thatsächlicher Natur und währt nur solange als das Subjekt das, was es hat oder weiß, der Wahrnehmung Andrer unzugänglich zu erhalten vermag. Ein Rechtsverhältniß ist damit nicht gegeben. Ist dagegen die Alleinherrschaft dem Subjekte durch die staatliche Rechtsordnung gewährleistet, so daß es den Typus nicht geheimhalten muß, sondern auch, nachdem es ihn tragende Erzeugnisse zu Markt gebracht hat, Andere von der Benutzung desselben mit staatlicher Hülfe ausschließen kann, so ist der Produktionstypus nicht blos ein wirthschaftliches, sondern auch ein Rechtsgut, nämlich der Gegenstand eines subjektiven Rechts, dessen spezifischer Inhalt durch den Umfang der dem Subjekte gewährten Alleinherrschaft bestimmt ist.

In dieser Hinsicht ist die Stellung der literarischen und künstlerischen Produktionstypen eine andere und bessere als die der technischen (der Muster und Erfindungen). Die ersteren sind schon ipso jure sowohl vor als nach ihrer Zumarktbringung der Alleinherrschaft ihres Schöpfers oder Erwerbers unterworfen; in Ansehung der letzteren muß die Alleinherrschaft seitens des Schöpfers oder Erwerbers erst durch einen besonderen Rechtsakt erworben werden: bei den Erfindungen durch Erwirkung eines Patents (Privilegiums) auf Grund einer eingereichten Beschreibung oder Zeichnung (und in manchen Staaten nach erfolgter Feststellung ihrer Neuheit oder des Mangels eines Widerspruchs gegen die behauptete Neuheit), bei den Mustern durch Hinterlegung eines Musters bei einer dazu bestimmten öffentlichen Behörde. Dringt der Typus einer Erfindung oder eines Musters vor diesem Rechtsakte in die Oeffentlichkeit, so wird er sofort Gemeingut und kann nicht mehr zum Gegenstand einer Alleinherrschaft gemacht, oder kann, wenn eine solche erschlichen worden, derselben wieder entrissen werden.

2. Diese Verschiedenheit der Stellung, die das Recht einerseits den literarischen und künstlerischen, andererseits den Erfinder- und Mustertypen gegenüber einnimmt, ist bedingt durch die Verschiedenheit des Wesens, durch den völlig verschieden gearteten stofflichen Gehalt jener und dieser Typen.

a) Ein literarisches oder künstlerisches Werk verkörpert in sich einen von seinem Urheber aus sich heraus entwickelten Gedanken- oder Vorstellungsstoff, der in seinem Inhalte wie in seiner Gestaltung das Produkt ist nicht blos des angesammelten Wissens und Könnens seines Urhebers, des ihm zur Verfügung stehenden Gedanken- und Vorstellungsvorraths und seiner angeborenen und erworbenen Anlagen und Fähigkeiten, sondern auch der jeweilig in ihm sich bildenden und verlaufenden Gedanken- und Vorstellungsreihen, der unter dem Einflusse der Umgebung, der wechselnden Empfindungen und Stimmungen unaufhörlich neu auftauchenden, aufeinanderfolgenden und sich fortwährend kaleidoskopartig verändernden Gedanken- und Vorstellungsverbindungen — gleichsam der Ausschnitt eines in stetigem Flusse befindlichen individuellen Geisteslebens.

Es enthält weder blos das Resultat einer Arbeit, das wir in einen Satz oder in ei Urtheil fassen und uns damit zu eigen machen können, noch ist es ein mechanisches Er zeugniß, etwa ein Gewebe aus gegebenen Gedanken- und Formelementen, das Jedermann, de über die nöthige technische Fertigkeit verfügt, aus solchen Elementen auch herstellen kann. Es enthält vielmehr die Arbeit selbst, die persönliche Arbeit seines Schöpfers, den ganzen Ge danken- und Vorstellungsstoff, wie ihn der Urheber vom Beginn bis zur Vollendung des Werks produzirt und gestaltet hat, und ist ein organisches Gebilde, eine Schöpfung, die der Urheber aus einem Keim, den er durch seine Sinne in sein Denk- oder Vorstellungsvermögen auf- genomemn, persönlich entwickelt hat, und die ein zweites Mal auf diese Weise nicht hervorgebracht werden kann.

Ein zweites Werk dieser Art von gleichem Inhalte und gleicher Gestalt kann nur unter steter Benutzung des Vorbilds des ersten Werks nacherzeugt (reproduzirt), nicht ursprünglich, aus dem eigenen Vorstellungs- und Gedankenfonds heraus aufs neue erzeugt (produzirt) werden. Selbst der Urheber des ersten Werks kann die in diesem vergegenständlichte Arbeit, die unter der Einwirkung einer besonderen, nie stehen bleibenden und weder von selbst wieder- kehrenden noch beliebig herbeizuführenden Konstellation von unendlich mannigfaltigen Faktoren entstanden ist, nicht noch einmal aus sich selbst heraus in gleicher Weise entwickeln. Für einen Anderen ist das geradeso unmöglich, wie es unmöglich ist, daß verschiedene Menschen Kinder von durchaus gleicher Körper- und Geistesbeschaffenheit zeugen.

Das literarische und künstlerische Werk hat darum einen ausgesprochen individuellen Charakter, der das Persönliche seines Schöpfers lebendig erhält und den es nie abstreifen kann. Es trägt die individuellen Züge, die ihm der Urheber aus seinem persönlichen Vermögen auf- gedrückt, so lange es lebt, und an diesen Zügen, die sich nicht vertilgen lassen und die es vor dem Uebergehen in den gemeinen Typenvorrath, vor der Vergemeinung, bewahren, vermögen wir es, wo und wann und wie es uns entgegentreten mag, als das nämliche, als identisch mit der ursprünglichen Schöpfung seines Urhebers wieder zu erkennen.

Dieses durch die persönliche Arbeit des Urhebers dem Schrift- und Kunstwerke aufgedrückte unverwischbare individuelle Gepräge, das die stetige Gegenwart des Schöpfers in der Schöpfung gewahren läßt und die Identität der letzteren durch alle Wandlungen, die ihre äußere Erscheinung in der nachbildenden Arbeit durchmacht, aufrechterhält, — dieses individuelle Gepräge ist es, was der literarischen und künstlerischen Arbeit dingliche Konstanz giebt und den mit ihr ge- schaffenen Produktionstypus schon an sich, d. h. ganz unabhängig von dem Material, worin er verkörpert ist, als eine selbständige in sich selbst beruhende objektive Realität erscheinen läßt und mithin befähigt, Gegenstand einer dauernden Alleinherrschaft zu sein.

Diese Alleinherrschaft, die der Urheber zweifellos mit der Schaffung seines Werkes erlangt und auch nach der Veräußerung desselben unter Rückbehalt einer Kopie oder Entwurfes oder nach der Veräußerung einzelner Nachbildungen des Werks behält (gleichviel ob er sie sich aus- drücklich vorbehält oder ob ein solcher Vorbehalt nach allgemeiner Verkehrsanschauung als selbst- verständlich gilt), diese Alleinherrschaft können wir unbedenklich als Eigenthum an dem spezifischen Typus des Schrift- oder Kunstwerkes auffassen.*

Daß das Gesetz der Alleinherrschaft des Urhebers über die Reproduktion seines Erzeugnisses eine zeitliche Grenze setzt, steht der Auffassung derselben als Eigenthum durchaus nicht entgegen, können doch auch körperliche Güter Gegenstand eines zeitlich begrenzten Eigenthums sein. Jene Beschränkung des Eigenthums an literarischen und künstlerischen Typen hat übrigens ihren guten Grund und findet ihre genügende Erklärung in der Thatsache, daß das geistige Vermögen des Urhebers, woraus das Erzeugniß hervorgegangen ist, nicht durchaus ein ursprüngliches, sondern

* Eine nähere Ausführung dieses Gedankens rücksichtlich der literarischen Erzeugnisse hat der Ver- fasser versucht im Oesterr. Centralblatt für die juristische Praxis Bd. XI (1893) S. 105 f.

zum guten Theil ein überkommenes ist, und daß somit an dem neugeschaffenen Typus auch der Gesellschaft ein Antheil zukommt.

b) Den **technischen** Produktionstypen, d. i. der Erfindung und dem Muster (wie dem Modell, das im Folgenden unter Muster stets mitzuverstehen ist), geht dieses auf den Schöpfer hinweisende individuelle Gepräge und damit die selbständige Gegenständlichkeit ab.

α) Eine **Erfindung** ist gemacht, sobald die Möglichkeit erkannt ist, aus gegebenen Stoffen oder Stoffelementen mittels eines gewissen Verfahrens einen neuen Stoff oder mittels einer bestimmten Konstruktion eine neue Sache (Gebrauchsgegenstand, Arbeits- oder Produktionsmittel) zu erzeugen oder durch Anwendung von Naturkräften einen neuen Arbeits- oder Nutzeffekt zu gewinnen oder ein bekanntes Erzeugniß durch eine neue Produktionsweise zu erzielen. In die Erscheinung tritt die Erfindung nicht nur in dem wirklich erzeugten neuen Stoffe oder Gegenstande oder in der wirklichen Anwendung des neuen Produktionsverfahrens, sondern auch schon in jeder sinnlich wahrnehmbaren Darstellung, die das Wesen derselben offenlegt und die Art ihrer Verwirklichung erkennen läßt.

In dem Typus der Erfindung, den die eine wie die andere Erscheinungsweise vergegenständlicht, tritt also nicht die der Erfindung voraufgegangene Arbeit selbst, sondern nur das Endresultat derselben zutage. Nicht jede Erfindung ist das Ergebniß einer auf sie gerichteten Arbeit. Gar manche hat ihren Ursprung in einer zufällig gemachten Wahrnehmung, in einem blitzartigen Einfalle. In einer solchen Erfindung kann daher eine Arbeit überhaupt nicht verkörpert sein. Aber selbst die Erfindung, die das Ergebniß der angestrengtesten spekulativen und experimentellen Denkthätigkeit ist, bringt nur das Facit dieser Arbeit, nicht die Arbeit selbst, nur das Endglied einer mitunter sehr langen und verwickelten Gedankenreihe, nicht diese selbst zum Ausdruck.

Dieses in dem Typus der Erfindung allein verkörperte Endergebniß der erfinderischen Arbeit trägt aber nichts Persönliches, nichts was der Person seines Urhebers allein eigen wäre, an sich. Es reducirt sich auf eine in einen Lehrsatz faßbare Erkenntniß, ein Urtheil, eine Konstruktion, kurz eine Idee, die wohl jetzt und hier zum erstenmal von ihrem Urheber zum Ausdruck gebracht erscheint, von der es indeß durchaus nicht sicher ist, ob sie nicht irgendwann oder irgendwo bereits Ausdruck gefunden hat oder finden wird, und die jedenfalls, nachdem sie in die Erscheinung getreten ist, alsbald zur Gemeinidee wird und einen generischen Charakter annimmt. Denn eine Idee läßt sich nicht binden. Ist sie einmal in die Welt gesetzt, so pflanzt sie sich von selbst in Raum und Zeit fort und bringt in eines Jeden Verstand, der für sie aufnahmsfähig ist. Wer sie aber einmal in sich aufgenommen hat, der hat sie zu eigen, gleichwie wenn er selbst ihr Urheber wäre. Nach dem Erscheinen der Erfindung auf dem Markt kann daher Jedermann die in ihr verkörperte Idee zu der seinigen machen und sohin aus eigenen Mitteln gleich dem Erfinder produziren, ohne gerade dessen Arbeit als Vorbild benutzen zu müssen. Seine Erzeugnisse, mögen sie der Erfindung noch so gleich sein, sind dann Produkte des eigenen, wenn auch durch die Aufnahme der Erfindungsidee vermehrten technischen Vermögens, nicht Reprodukte der Erfindung.

Es können aber auch Andere die Erfindungsidee ganz unabhängig von der Erfindung und ohne sie zu kennen durch eigene Denkthätigkeit entwickeln. Sie können zu ihr auf dem gleichen Gedankenwege, den der eine Erfinder eingeschlagen hat, oder auch auf einem andern und selbst entgegengesetzten gelangen. Die Geschichte des Erfindungswesens kennt gar manche wichtige Erfindung, die von verschiedenen Seiten, von jeder selbständig und völlig unabhängig von der anderen, gemacht worden ist. Es ist das durchaus natürlich und begreiflich. Ist doch die Erfindung in letzter Auflösung nichts als eine Idee, die als solche des individuellen Charakters entbehrt und daher Jedem aufgehen kann, der sich mit der betreffenden Materie beschäftigt.

Die zu Markt gebrachte Erfindung hat also nicht nur keinerlei persönlich individuellen

Zug, nichts, woran sie mit ihrem Urheber zusammenhinge, was ihre Identität in der Erscheinungen Wandel aufrecht erhielte und ihre Vergemeinung verhinderte, sondern sie ist vielmehr für das Aufgehen in das gemeine Wissen und Können vorausbestimmt und läßt sich diesem gar nicht entziehen. Der Typus der Erfindung ist demnach an sich nicht wie der des Schrift- und Kunstwerks etwas Individuelles, anschaulich Gegenständliches, sondern nur ein Begriff, der im subjektiven Bewußtsein existirt.

Als solcher entbehrt er der dinglichen Konstanz und ist daher vermöge der naturalis ratio nicht fähig, Gegenstand des ausschließenden Habens oder der Alleinherrschaft eines Einzelnen zu sein. Die von staatswegen begründete Alleinherrschaft eines Einzelnen über einen Erfindungstypus beruht nur auf dem Verbot der wirthschaftlichen Verwerthung der vom Erfinder zuerst in die Welt gesetzten Idee durch Andere und erscheint demnach nur als der Reflex der Ausschließung Anderer von dem Gebrauche dieses Typus, im Gegensatze zur Alleinherrschaft über den literarischen und künstlerischen Produktionstypus, wobei die Ausschließung der Anderen nur ein Reflex des Alleinrechts des Urhebers ist. Das Urheberrecht an Erfindungen stellt sich demnach als nichts anderes denn als ein durch die Staatsgewalt gewährtes (zeitliches) Monopol dar.

β) Bei dem Muster muß man, will man dessen Wesen erkennen, zunächst zwischen dessen beiden Arten unterscheiden: dem Schönheits- oder Geschmacksmuster und dem Nützlichkeits- oder Gebrauchsmuster. Dieses berührt sich mit der Erfindung, jenes mit dem Kunstwerk. In dem Gebrauchsmuster tritt nämlich wie in der Erfindung nur ein Arbeitsresultat, nur eine Idee zutage, während das Geschmacksmuster wie das Kunstwerk die ganze Arbeit des Urhebers zur Erscheinung bringt.

Von der Erfindung unterscheidet sich indessen das Gebrauchsmuster — wenigstens theoretisch — dadurch, daß es nicht einen wesentlich neuen Gegenstand, sondern nur eine neue Form an einem dem Wesen nach der Güterwelt bereits angehörigen Gegenstande darstellt. Zu dem Mangel des individuellen Charakters und damit der dinglichen Gegenständlichkeit, der die Erfindung an sich auszeichnet, tritt also bei dem Gebrauchsmuster noch der Mangel der Selbständigkeit hinzu. Der Typus des Gebrauchsmusters ist mithin nichts als eine unselbständige Idee als solche und noch mehr als der Erfindungstypus zum Uebergang in das gemeine Wissen und Können disponirt.

Das Geschmacksmuster unterscheidet sich von dem Kunstwerk zunächst dadurch, daß es uns die Arbeit des Urhebers nicht in ihrer Ursprünglichkeit und mithin in dem einen Urprodukte, wie es unmittelbar aus dessen Hand hervorgegangen ist, sondern in einer Nachbildung und in einem der auf mechanischem Wege in Masse hergestellten Reprodukte vorführt. Darin gleicht es dem literarischen Werk, das ebenfalls nur in der Vervielfältigung seine Verwerthung findet und nur in Kopien zu Markt gebracht wird. Von der literarischen wie der künstlerischen Arbeit unterscheidet sich aber die Arbeit des Musterzeichners weiter durch ihr Verhältniß zu dem körperlichen Material, worin sie vergegenständlicht ist. Während dort das Material der Arbeit als nothwendiges Mittel der Substanzirung dient, dient hier die Arbeit dem Material als Mittel der Verschönerung. Beim Schrift- und Kunstwerk ist die Arbeit die Hauptsache, der eigentliche Werthträger, das was zu Markt gebracht wird, das körperliche Material gleichsam nur das Gefäß, worin die Arbeit aufbewahrt ist; beim Schönheits- oder Geschmacksmuster verhält es sich umgekehrt: hier ist das Material das Wesentliche, der Hauptträger des Werths, die zu Markte gebrachte Waare, das Muster, nur ein Mittel zur Erweckung der Kauflust und nur von werthsteigernder, nicht werthschaffender Funktion.

Diese Unselbständigkeit des Musters läßt den individuellen Charakter, der ihm innewohnen mag, nicht zur Geltung gelangen; als ein bloßes Zugehör des Materials theilt das Muster eben den generischen Charakter des Materials. Freilich ist das Muster nur in seltenen Fällen künstlerischer Art; in der Regel besteht die schöpferische Arbeit in ihm lediglich in einer neuen

Kombination gegebener Formen und entbehrt mithin schon von Hause aus des individuellen Gepräges. Aber selbst das künstlerisch ausgeführte Muster verliert, indem es in das körperliche Material aufgeht, mit seiner Selbständigkeit auch seine Individualität und nimmt den Charakter des Materials an, dessen Zugehör es bildet. Den Gegenstand einer Alleinherrschaft abzugeben ist es daher an sich nicht geeignet. Die dem Urheber staatlicherseits eingeräumte zeitliche Alleinherrschaft muß demnach als ein Monopol aufgefaßt werden.

γ) Wie die Muster als kunst- und technisch-gewerbliche Erzeugnisse, so sollten auch jene eines geistigen Stoffs entbehrenden Schriften, die wir oben (II 2a) als literar-gewerbliche Erzeugnisse bezeichnet haben, nur eines Musterschutzes theilhaftig sein. Die Gesetzgebung ist indessen bisher zur Unterscheidung von literarischen und literar-gewerblichen Erzeugnissen nicht vorgeschritten und so fallen denn auch Schriften, die rein gewerblichen Zwecken dienen, unter den Begriff der literarischen Erzeugnisse und genießen des diesen gewährten unbedingten Schutzes.

III. Rechte der Arbeit.

Autorrecht ist Eigenthum. Darum ist sein Schutz und seine Anerkennung schon im Begriff der Kultur enthalten, wie ja auch der Schutz und die Sicherheit des körperlichen Eigenthums einen Hauptbestandtheil derjenigen Eigenschaften ausmacht, welche man mit der Bezeichnung „Kulturstaat“ einem Gemeinwesen beimißt. Welcher Staat macht heute nicht Anspruch auf diesen Namen? Dennoch giebt es so manchen, der auf dem ursprünglichen und historisch berechtigten Standpunkt des Naturmenschen geblieben ist, daß der Ausländer im Grunde rechtlos sei und die Konsequenz dieses Satzes wenigstens noch hinsichtlich einzelner Theile des ausländischen Eigenthums zieht.

Eine sonderbare Uebereinkunft ist namentlich die bekannte, vor einiger Zeit mit den Vereinigten Staaten über das Autoreigenthum getroffene. Man hat dieser amerikanischen Gesellschaft das Recht des Seeräubers in feierlichem Diplom zuerkannt, und eines der gewissenhaftesten europäischen Reiche ließ sich das gleiche Recht des Diebstahls seinerseits ausdrücklich zusichern; beides war nicht nötig, denn beides ist einfach der Zustand der Wildheit, der auch ohne Papier besteht. Die einzige Schutzklausel dieses Kontrakts, die „zu erreichen war,“ daß der Ort des Drucks den Schutz bestimmt, ist nur für Amerika von Wert, nicht für uns.

Gegen den Zustand der Wildheit, soweit er das literarische Eigenthum betrifft, kämpft der Dresdener Kongreß an. Das Ziel ist zunächst ein materielles, wie der Kampf des ersten Kaufmanns um Anerkennung seines Eigenthums im wilden Volke ein materieller war. — Aber schon der erste Kampf des Kaufmanns um seine Waare war in seinen Folgen von kultureller Wichtigkeit, weil dadurch der heutige Stand des internationalen Privatrechtsschutzes zuerst vorbereitet wurde, der Zustand, daß das Eigenthum überhaupt, international anerkannt wird. So ist denn auch der gegenwärtig noch zu führende Kampf um Anerkennung des literarischen Eigenthums nur eine Fortsetzung der alten kaufmännischen Kulturmission.

Der alte Kaufmann besaß lediglich materielle Mittel, den Schutz zu erlangen; er mußte zum Schwert und zur Selbsthilfe greifen, wo sein Gut in Gefahr gerieth. — Unkultivirten Staaten gegenüber kann auch heute nur die Hilfe des Vaterlands, d. i. diplomatischer Druck, angewendet werden, um Rechtsverletzungen zu verhindern. Kulturstaaten gegenüber genügt im Prinzip der Apell an gewisse im Begriff der Kultur eben schon allgemein angenommene Grundsätze, wie z. B. an den vom Schutz des Privateigenthums. — Mögen auch in Einzelheiten die Gesetze der verschiedenen Völker verschieden lauten, in der Hauptsache, dem Prinzip des Vermögensschutzes für In- und Ausländer stimmen dieselben doch im Allgemeinen heutzutage überein, es genügt im Großen und Ganzen heute, Recht aufzuweisen, um Recht zu erlangen. Der Nachweis selber wird ja von den verschiedenen Rechten verschieden beurtheilt werden können; kaum jemals aber wird ein Recht, das theoretisch nicht mehr abzuläugnen ist, heutzutage lediglich deshalb verweigert werden, weil Jemand Ausländer ist, dem Rechtsverbande des Gerichtsstaates nicht angehört. Den Hintergedanken mancher Entscheidung kann diese Thatsache ja noch bilden; eingestanden wird sie wohl kaum mehr werden.

Dieser Beweweis ist im Autorrecht nicht schwer zu erbringen. Ist einmal geistige Arbeit auch Arbeit, ist weiter das Autorwerk die Frucht dieser Arbeit, so ist die Frucht Eigenthum

des Autors. An einer andern Stelle hat der Verfasser diesen an sich einleuchtenden Gedankengang auch den Anfechtungen von juristischer Seite gegenüber eingehend vertheidigt.

Auch die internationale Negation des Autorrechts stützt sich dann heutzutage in der That nur noch auf theoretische Deduktionen. Sie sagt, Autorrecht ist kein Recht, es ist lediglich Gnadensache des Staats, ob er ein Monopol dieser Art Jemanden verleihen will oder nicht. Man kann nicht international verlangen, daß jeder Staat Angehörigen eines andern Staats ein Privileg ertheile; — wäre Autorrecht Privileg, so wäre es ganz natürlich, daß kein Staat dasselbe fremden Staatsangehörigen verleihe, namentlich wenn dieselben sein Gebiet nicht einmal betreten haben. Der Staat hätte keinen Nutzen von solchem Privileg, namentlich wenn er nicht selbst der Gegenseitigkeit bedürfte. — Weil aber das geistige Eigenthum Eigenthum ist, so hat es internationalen Schutz zu beanspruchen. — Ist die verführerische Monopol-Theorie einmal ausgerottet, daß Autorrecht nur Privileg sei, so wird durch die internationale Anerkennung dieses Eigenthums nicht ausbleiben können.

Nicht nur international wird aber der Kampf gegen die falsche Theorie den Schutz des Autorrechts befördern, sondern die wissenschaftlich richtige Erkenntniß wird auch für die zweite Aufgabe, welche diese Gesellschaft sich gestellt hat, von Wichtigkeit sein, nämlich für den Ausbau der Judikatur im Innern der Staaten und demzufolge für eine gleichmäßig richtige Handhabung der verschiedenen Gesetze, wenn und soweit sie gegeben sind.

Die richtige Theorie ersetzt die international schon der vorläufig noch verschiedenen Sprachen wegen niemals zu erreichende Uebereinstimmung im Wortlaut der Gesetze. Die richtige Erkenntniß ersetzt aber auch ausführliche Kommentare und die Sammelbände von Entscheidungen, an welche der Richter mangels eigenen Urtheils über den Fall zu halten pflegt. Der richtige Begriff überhebt aus denselben Gründen der Nothwendigkeit, von Jahr zu Jahr dem Autorgesetz Novellen anzuhängen; man hat immer die Wahrnehmung gemacht, daß die kürzesten Gesetzsprüche die besten sind, die ausführlichsten Gesetze aber gerade die meisten „Löcher" zu haben pflegen. Eine Lehre, die aus Einem Stück ist, wie die vom Autorrecht, kann auch mit dem Einen Worte genügend klargelegt werden, mit dem Worte: Eigenthum. — Hat doch auch das körperliche Eigenthum nicht nöthig, durch kasuistische, kommentirte Gesetzesparagraphen in seinen einzelnsten Erscheinungsfällen aufgezählt und geschützt zu werden. Die Norm des Eigenthumsschutzes ist überhaupt eine stillschweigende und kaum bei irgend einem Volke in ausdrücklicher, schriftlicher Gesetzesnorm gefaßt werden. — So bedürfte auch das Autorrecht in seinen grundlegenden Sätzen garnicht vieler Worte, sondern vor Allem des richtigen Begriffes.

Ehe in dieser Hauptfrage Einverständniß erzielt ist, haben alle wissenschaftlichen Erwägungen über die Zwischenverhältnisse, die Theilung des Autorrechts durch Mitautorschaft Mehrerer, oder über den Verlagsvertrag, nur provisorischen Bedeutnng. Zunächst wären alle Kräfte auf diesen einen, den Mittelpunkt der ganzen Lehre, zu vereinigen.

Eine richtige Lehre vom Autorrecht würde aber auch in dritter Hinsicht national und international, sollte sie, wozu sie sich ihrer Einfachheit wegen durchaus eignete, einmal populär werden, von sehr weittragender und guter Wirkung sein.

Ein gewisses Maß von Popularität müssen die Gebote namentlich neuere Gesetze ja schon deshalb erlangen, damit sie gehörig beachtet werden. In der Kenntniß vom Gesetze liegt ja ein Hauptheil von dessen schützender Kraft. Die allgemeinere Bekanntschaft mit den Grundlagen und dem Wesen des Autorrechts würde nun nicht allein dem Autorrechte selbst zu kräftigerem, allgemeinerem Schutze dienen; die Kenntniß vom Autorrecht, vom Rechte des geistigen Eigenthums, würde überhaupt den Begriffen von geistiger Arbeit zur Bekanntschaft im Volke

verhelfen, dem sie heute noch so ziemlich unbekannte, oder wenigstens geheimnißvolle, in fremden Dimensionen lebende Größen sind. Wird doch selbst unter Juristen dem Begriffe der geistigen Arbeit noch vielfach mit Mißtrauen begegnet, weil die römische Besitzlehre hier nur schwer anwendbar erscheint.

Die Lehre von der geistigen Arbeit ist heutzutage unentbehrlich. Die körperliche Arbeit wird zur Zeit fast ausschließlich nur noch von Maschinen, von Explosionsarbeiten besorgt, die früher ansehnlichen Einheiten, Mannes- oder Pferdekraft sind heutzutage nicht viel mehr werth. Die menschliche Arbeit hat nur als geistige noch Bedeutung. — Alle Produktionsverhältnisse, will überhaupt einmal der Satz der Arbeit angewendet werden, müssen nach den geistigen Arbeitsleistungen beurtheilt werden, die daran betheiligt sind. Die körperlichen Arbeiten werden von Dampf und Stahl geliefert, selten mehr von Rechtssubjekten.

Das klassische und grundlegende Beispiel aber für die Betrachtung der geistigen Arbeit und ihrer Wirksamkeit im Recht ist das Autorrecht. Vor aller Betrachtung der komplizirten Arbeitsverhältnisse, wie sie das Aufblühen der Industrie in den letzten fünfzig Jahren geschaffen hat, ist es immer nötig, zunächst auf dieses einfachste, grundlegende Beispiel der geistigen Arbeit, auf das Autorenrecht zurückzukommen. Bei der Proklamation der Arbeit als Grundlage einer Staats- und Volksverfassung ist es namentlich die geistige Arbeit, welche vom Sozialismus übergangen zu werden pflegt, und durch deren Vergessen diese Lehre unter dem Schein der Logik oft zu so sehr verfehlten Resultaten ihrer Rechnung kommt.

Das Autorrecht muß zuförderst begriffen werden, dann erst mag man sich an den höchst verwickelten Verhältnissen versuchen, wie sie aus dem Zusammenarbeiten einer Schaar Fabrikarbeiter, einer Anzahl Werkmeister und Aufseher, mehrerer Ingenieure und Unternehmer sich entwickeln mögen. Ehe diese einfachste Formel geprüft und angenommen ist, die aus dem Satz von der Arbeit entsteht, kann von Fabrikverhältnissen rechtlich ebensowenig gesagt und herausgefunden werden, wie man etwa im Stande ist, Luftballonfahrten ohne den Satz vom Parallelogramme der Kräfte und vom spezifischen Gewicht zu berechnen.

Aehnliches ist noch nicht dagewesen. Leute, die sich als die geistige Elite des „Volkes der Denker“ aufspielen, die Jahrzehntelang keinen Gedanken in Kopf und Mund führen, als das Recht der Arbeit, sie stehen vor dem zweiten Rechenexempel, das überhaupt mit diesem Rechte der Arbeit gelöst werden könnte, stumm und in der größten Verlegenheit. — Das Recht der Arbeit steht als Motto auf der rothen Fahne der Sozialdemokratie, — und als die Auslese ihrer Redner und Agitatoren in Frankfurt a. M. im Jahre 1894 — man erinnert sich noch — zusammentrat, da ward die Frage aufgeworfen, wieso Schriftsteller und Redakteure der Partei auf höheren Lohn Anspruch erheben könnten, als auf den Tagelohn eines Arbeiters. — Es giebt nur zwei Arten der Arbeit, die körperliche und die geistige, aber als die geistige zur Tagesordnung kam, bewegte man sich in so wirren Sätzen, daß der Unbetheiligte denken mußte, haben diese Welt-Weisen sich ihr Bonmot, „Recht der Arbeit“ wirklich auch einmal überlegt, während sie die Welt damit erfüllen? Wer für den Satz reist, daß 2 mal 2 gleich 4 sei, ist ja auch ein Wohlthäter der Menschheit, wenn er aber in Verlegenheit geräth, vor dem Exempel, wieviel ist 2 mal 4? so hält ihn der Unbetheiligte eben für einen Schwindler. — Muß man nicht so auch diejenigen für nicht ganz ehrlich in ihrer Ueberzeugung halten, welche die erste Frage, auf die der Mensch kommen kann, wenn er vom Recht der Arbeit einmal gehört hat, auf die Frage nach dem Recht der geistigen Arbeit dastehn, als hätten sie an eine solche Frage niemals auch im Entferntesten nur gedacht? — Wer anfängt, überhaupt vom Recht der Arbeit zu reden, für den ist es, und besonders heutzutage, wo mindestens die Hälfte aller Arbeit in der Welt geistige ist, doch die erste Pflicht, in einer ruhigen Stunde seine Stellung der geistigen Arbeit gegenüber zu präzisiren. — — Aber nicht, daß etwa in Frankfurt die Sozialwissenschaftler ihre Stellung bereits dahin präzisirt hätten: wir kennen keine geistige Arbeit, oder dergleichen — nein, sie hatten überhaupt mit dieser nebensächlichen Frage sich zu beschäftigen, noch garnicht

Anlaß gefunden. Ein Irrtum bestimmter Art wäre entschuldbar. Eine Haupt-, — die Hauptfrage in einer ganzen Materie überhaupt nicht überlegt zu haben, ist Bankerott für alles Vertrauen, das man in die Lauterkeit des persönlichen Charakters solcher Leute ursprünglich setzen durfte, denn Thorheit und Gleichgültigkeit, wenn sie in einer gewissen usurpirten Stellung sich findet, ist größere Schuld, als ein Betrug im Kleinen.

Erkennt der Sozialist einmal, daß ein Buch die Frucht nicht der körperlichen, sondern einer andern, ihm vielleicht geheimnißvollen Arbeit sein könne, und solcher Wahrheit kann auf die Dauer auch der stärkste Kopf nicht Widerstand leisten, so haben wir den Stier bei den Hörnern, mit denen er stoßen wollte. —

Es ist vom Autorrecht, dem reinen Beispiel des unvermischtesten Fruchtrechts aus zu vermischteren Beispielen absteigend zu zeigen und leicht zu begreifen, wie auch in vielen Fällen, wo körperliche Arbeit konkurrirt, doch die geistige immer noch die maßgebende bleibt, und wie die herrschende Rechts- und Gesellschaftsordnung, indem sie der körperlichen Arbeit nur einen geringeren Antheil an dem Arbeitserfolg zugesteht, als der geistigen des Musterzeichners z. B. oder des Fabrikleiters, des Unternehmers und Kommerziellen, das Recht der Arbeit nicht bricht, sondern den Satz von der Frucht der Arbeit, wenn auch noch mit manchen Mängeln, jedenfalls weit folgerichtiger und genauer verwirklicht, als es die sozialistische Theorie des „Deelens" je zuwege bringt.

Autor heißt Urheber, Erzeuger, Autor*werk* ist ein anderes Wort für Arbeitsfrucht. Die Frucht aber gehört dem, der sie erarbeitet hat, dem Arbeiter. Die Lehre vom Autorrecht bildet auf Grund dieser so gut wie schon herrschenden, und niemals von irgend einer Gesellschaftsordnung, am wenigsten von der modernen, ernsthaft gefährdeten Arbeitstheorie nichts anderes als das zweite, das nächste Rechenexempel; der Sozialismus hat das Verdienst, das richtige Dogma, wenn es noch nicht herrschend gewesen sein sollte, zum herrschenden gemacht zu haben; eine richtige Darstellung des Autorrechts aber giebt das Nothwendigste hinzu, wodurch das richtige Dogma erst Wert bekommt, nämlich das Beispiel seiner richtigen Anwendung.

So wird die Verbreitung eines richtigen Autorrechtsbegriffes zwar eine weitere Entwickelung der sozialistischen Theorien enthalten, aber eine Entwicklung, die zum richtigen Maße das zurückführt, was im ersten Affekt der Erkenntniß in seinen Konsequenzen allzu unüberlegt angewendet werden sollte. Zwei Hauptfehler namentlich werden dadurch von der Propaganda der Arbeit vermieden werden können.

I.

Der erste Fehler:

Geistige vor der körperlichen Arbeit überhaupt vergessen.

Zunächst ist es, wie schon erwähnt, das vollkommene Ignoriren der geistigen Arbeit und der aus ihr entstehenden Rechte, was zu den großen Trugschlüssen der Sozialisten führte. Aber einmal ausdrücklich danach gefragt, wird keiner ihrer Führer das Autorrecht leugnen wollen. — Wenn schon der Satz vom Recht der Arbeit gelten soll, so muß er da vor allem Anwendung finden, wo ein Gegenstand unverkennbar und in seinem ganzen Umfang nur in der Arbeit Einer Person seinen Ursprung hat. Es ist überhaupt für den Satz von der Arbeit kein besseres Beispiel zu finden, als das des Eigenthums an einer Schrift, einem Bild, einem geistigen Werk. — In der Reihe der *körperlichen* Arbeiten kommen solche Beispiele kaum mehr vor,

seit die Methode der Hautproduktion aufgegeben ist, der Gutsherr seine Lichter nicht mehr aus eigenem Talg dreht, sein Brot nicht mehr selber backt, der Bauer sein Linnen nicht mehr selber baut, spinnt und webt. — Das Beispiel des Schusters als selbstständigen Produzenten einer Waare würde z. B. nicht mehr genügen, denn an dem Leder, welches er zu seinem Fabrikat verwendet, haben schon zuvor der Gerber, der Viehzüchter u. s. f. ihren Arbeitsantheil. Wie selten ist im übrigen Handwerk, wie viel seltener noch in der heutigen Industrie ein Beispiel wirklicher Urheberschaft des Einzelnen an auch nur Einem ganzen Produkt zu finden. Wir nennen heute schon vielfach denjenigen, der ein ganzes Stück selbst und nicht fabrikmäßig ausarbeitet, Kunsthandwerker oder Künstler. Das Autorrecht giebt heute vielleicht nicht allein den besten, sondern den einzig noch durchgreifenden Fall exakter Verwirklichung des Rechts der Arbeit an einem individuellen Objekt.

Das Autorrecht wird nicht eingeschränkt durch den Umstand, daß zur Verwirklichung seines Werthes, zum Erzielen von Gewinn immerhin nach Thätigkeiten körperlicher Art nothwendig sind. Der Autor muß ja zunächst selber schreiben, oder wenigstens diktieren, — auch muß das Buch gedruckt, die Photographie vervielfältigt, das Muster angewendet, die patentirte Maschine wirklich gebaut und in Bewegung gesetzt werden, damit die Idee, die Komposition, das Buch, ein Aequivalent in Geld einbringe. Endlich ist der kommerzielle Theil der Verbreitung, der Versendung, des Ausgebots nicht zu vergessen, der das Buch, Bild u. s. f. dem Markte überhaupt erst zuführt. — Das im Selbstverlag befindliche Buch aber stellt das reinste Beispiel des Autoreigenthums dar. — Hier nun, bei diesem klassischen und an Einfachheit der Argumentation nicht wohl zu übertreffenden Beispiel muß die Beweisführung ansetzen, wenn mit dem Recht der Arbeit überhaupt einmal logisch vorgegangen werden will. — Der Autor ist hier also Eigenthümer nach „Naturrecht", nach dem Recht der Arbeit, nach dem Recht des Besitzes, nach jedem Recht der Welt. Er ist Eigenthümer an jedem Exemplar des von ihm gedruckten Buches, bis er es verkauft. Er ist Eigenthümer auch an denjenigen Exemplaren, die ohne seinen Willen von seinem Personal, oder etwa von auswärtigen Dritten, den Nachdruckern, hergestellt werden sollten. — Warum und wieweit auch an Letzteren, wird die Folge lehren. — Setzen wir nur der Einfachheit wegen und um den ewig verwirrenden Fragen der tausendfachen Verlags-verhältnisse zunächst aus dem Wege zu gehen, einen Autor, der selber für sein Werk den Druck, den Vertrieb und Verlag übernimmt, der selber alle Handlungen vornimmt, die zur Einnahme des Gewinnes gehören; — nehmen wir den Autor eines Buches oder den Erfinder einer Maschine: — das geistige Eigenthum, das Autorrecht wird es sein, vermöge dessen alle Produkte, die sein Haus gebunden oder verpackt verlassen, ihm zugehören. — Der Autor wird nicht alle Manipulationen selber vornehmen, die bis dahin nöthig sind. Er wird den Buchbindern bezahlen, er wird den Druck, den Satz, den Guß der Schrift, die Herstellung des Papiers und der Druckerschwärze, auch die Herstellung der dazu wieder nöthigen Maschinen und Anstalten Andern überlassen.

Also auch bei diesem einfachsten aller Arbeitsbeispiele, wo Anfangs Niemand zweifelte, daß das vervielfältigte Buch oder Bild dem Autor zugehört, eine Menge von Nebenarbeiten, Handreichungen und Diensten, die in ihrer Mannigfaltigkeit beinahe jede andere Arbeit in den Hintergrund zu drängen scheinen, — namentlich die verhältnißmäßig leichte und geringe Körperarbeit des Schreibens. — Und doch soll das Buch dem Autor-Verleger gehören? Kein wahrer Anhänger des Satzes von der Frucht der Arbeit wird durch die obigen Betrachtungen wankend werden. Papier, Satz und Druck werden ja vertragsmäßig bezahlt werden. Niemals aber werden Setzer, Drucker oder Papierlieferant über ihren vertragsmäßigen Lohn einen Antheil von dem Gewinn beanspruchen können, welchen das Werk über die Fabrikationsschulden des Autor-Verlegers hinaus abwerfen wird. Das Recht des Papierfabrikanten, des Setzers und Druckers hat mit dem Rechte an dem Buch, dem Bild u. s. f. garnichts zu thun.

Kaum daß die Lieferanten für den Fall der Zahlungsunfähigkeit des Bestellers etwa ein vorzugsweises Befriedigungs-, ein Rückbehaltsrecht u. dgl. an den Gegenständen geltend zu machen haben, zu denen ihrer Hände Arbeit einen Theil beigetragen hat.

Alle Rechte der Mitarbeiter gehen aus Vertrag hervor und auf nichts als die Vertragssumme.

So unbegründet und unsinnig es nun wäre, wenn plötzlich der Papierfabrikant, — der Köhler, der den Ruß zur Druckerschwärze geliefert hat, — der Bergmann, der das Blei zu den Lettern förderte, der Fuhrknecht, der das Wasser zum Maschinenkessel führte, oder der Seiler, der zum Einband die Schnüre geliefert hat, mehr als ihren bedungenen Kauf- oder Miethspreis fordern, und dabei geltend machen wollten, sie seien die Erzwinger des Buches und die Erwerber seines Marktwerthes, so sehr wäre eine Eigenthumsforderung, die etwa der Setzer, der Korrektor, der Farbenreiber u. s. f. an dem Bild oder Buch erheben wollten, auch wenn dieselbe sich nur auf einen prozentualen Antheil an dem Bucheigenthum erstrecken wollte, aus der Luft gegriffen. — —

Das sieht Jeder ein, daß in dem Werth, der in ein paar Bogen gedruckten Papiers überhaupt stecken kann, und der allen Werth des Materials und der an dieses Exemplar gewendeten körperlichen Arbeit dermaßen weit übersteigt, der Autor-Verleger als der einzig Berechtigte zu betrachten ist. Wenn schon dieser Stoß Blätter, Buch genannt, diese Reihe von Linien, Bild genannt, mehr werth ist, als die Summe, welche sich aus Material und körperlicher Arbeitsleistung der Dranarbeiter ergiebt, — wem fällt der Mehrwerth, wem fällt der Hauptwerth des Buches zu, wem gehört das Buch? — Demjenigen, der diesen Mehrwerth erzeugt hat. Das ist die richtigste Anwendung für den Satz von der Arbeit. — Wer ist es aber, der verursacht, daß dieser Stoß von Blättern, A genannt, um soviel mal mehr werth ist, als jene fruchtlos auf dem Speicher liegenden Makulatur B? Nicht der Drucker, nicht der Setzer; vielleicht der Verleger; gewiß der Autor. (— Die Rollen der letzteren beiden Personen können wechseln, wir gehn am sichersten, wenn wir eben zunächst von dem nicht so seltenen Falle reden, daß Autor und Verleger in der gleichen Person vereinigt sind.) — Arbeit, Material, Kaufpreisforderung waren bei beiden Werken, A und B dieselben, und sind in gleicher Weise auszuzahlen. Auf ein auch nur antheilsweises Mitautorrecht an dem gedruckten Buche, auf einen dividendenmäßigen Gewinn aus dem darin erlangten und vielleicht steigenden Kapitalwerth hat kein anderer „Arbeiter an dem Buche" ein Recht, als derjenige Arbeiter, der diesen Ueberschußwerth eben erarbeitet hat, — und das ist der geistige Arbeiter, der Autor-Verleger.

So einfach im Autorrecht selbst die Anwendung des Satzes von der Frucht zutage tritt, und hier gewissermaßen das klassische Beispiel seiner unabläugbaren Geltung gegeben ist, so vielfach ist es doch von andern Seiten schon bestritten worden. — — In andern, minder schönen Beispielen wird indessen auch das Fruchtrecht des Autors, des geistigen Arbeiters, vielfach selbst von Theoretikern der Arbeit nicht sofort erkannt. — Schon die übrigen, im weiteren Sinne so genannten Autorrechte, außer dem schriftstellerischen, können verwirrend wirken. Denn bei jeglichem dieser Rechte ist mehr Beiwerk an körperlichen Materiallieferungen und Arbeitsleistungen zu bemerken, als beim schriftstellerischen, selbst wenn wir, unserer Schulannahme im schriftstellerischen Autorrecht entsprechend, auch hier Autor- und ausführende Arbeit in eine Person zusammenlegen, den Patentinhaber auch gleich die Ausbeutung des Patentes betreiben, den Muster- oder Modellbildner mit der Person des Fabrikanten identisch sein lassen. Der Erfinder-Fabrikant muß zur Ausführung und Verwerthung seiner Pläne schon weit mehr Hilfsarbeiten kaufen und miethen, als der Schriftsteller oder Maler. Zur Verwerthung einer Maschinenerfindung bedarf es weit größerer körperlicher Hilfsmittel als zu der eines Manuskripts. — Dennoch bleibt das Verhältniß dasselbe; der Autor-Erfinder allein ist es, der für

die endlich gewonnenen Saldi zwischen Arbeiterlöhnen und Gewinn als „der Arbeiter" am Gegenstand zu betrachten ist, als der Erarbeiter, Erzeuger der Frucht, des Gewinnes. Auch in seinem Eigenthum verwirklicht sich nichts anderes als das Recht der Arbeit. — Es braucht keine große Erfindung zu sein, es braucht z. B. nur die kleinste Verbesserung eines Maschinentheils den Gegenstand des Patentes, des Gebrauchsmusters zu bilden, so ist der geistige Arbeiter, der Erfinder dieser Neuheit Eigenthümer der Frucht dieser Arbeit, durch soviele Hände auch sonst der nunmehr verbesserte Gegenstand gegangen sein mag. Er ist nicht Eigenthümer am Patent des ganzen verbesserten Gegenstandes, dieses erste Patent bleibt dem ersten geistigen Arbeiter oder dessen Rechtsnachfolger, er ist nur eigner des zweiten Patentes; — keinen Antheil am Gewinn aber haben der Lieferant des Eisens für die Maschine, keinen Antheil am Gewinn haben diejenigen, die nur ihre körperliche Tagesarbeit zur Herstellung des Gegenstandes verkauft haben.

Der Autorverleger steht im Verhältniß zu den zu Material und Arbeitsleistung beigezogenen Hilfsgewerben da, wie etwa ein Fabrikherr seinen Arbeitern gegenüber. Der Autorverleger wird zwar meist auf sein Werk hin just keinen eigenen Betriebsbau errichten, allein thatsächlich doch einem Kreise von Arbeitern und Handwerkern, vielleicht auch seinerseits wiederum einer Zahl von kleineren Betrieben, so namentlich der Druckerei als Abnehmer, Besteller, oder Miether ihrer Tagekraft, gegenüberübertreten. Sein Geschäft wird am nächsten etwa einem Fabrikbetrieb mit Hausgewerben vergleichbar sein. — Ein jeder Eigenthümer geistigen Guts tritt in dieser Weise einem wechselnden Kreise von Personen gegenüber auf. — Verändert sich dadurch, daß ich verschiedene Gegenstände bei verschiedenen Leuten kaufe, dieselben zu einem Werk zusammenstelle und dieses nach meinen Ideen dann zusammengestellte Werk zu höherem Preise verkaufe, als mich die einzelnen Theile zusammen gekostet haben, mein Eigenthum an dem Ganzen, in allen seinen einzelnen Theilen zu Recht mir erworbenen Gegenstand? Kann etwa der Papierfabrikant deshalb, weil sein Papier durch mein Beschreiben einen höheren Werth bekommen hat, nunmehr verlangen, daß ich den Gewinn mit ihm theile nach Verhältniß der Werthe seines Papiers zu meiner körperlichen Schreibmühe? oder zu dem Werth, welcher seiner Ansicht nach meiner Schreibarbeit zukommt? — Nein! Sei meine Mühe des Schreibens eine große oder kleine gewesen, das geht ihn nichts an, der Mehrerlös ist sicher nicht seine, sondern meine Arbeitsfrucht. Und von all den Händen, die etwa mit Waare oder sonstiger redlich erkaufter und sachgemäß bezahlter Hilfe an meinem Druckwerk beigesteuert haben, kann keine sich den Gewinn zuschreiben, den ich nach ihrer Bezahlung mit dem aus Papier und Lettern zusammengestellten Ding mache, keine kann auch nur im Entferntesten sagen, es sei dieser Mehrgewinn Frucht ihrer Arbeit; ich erndte damit die Frucht fremder Arbeit und eigne mir das von Ihr verdiente Brot zu!

Ein Anderes ist es mit dem Verhältniß, welches zwischen zwei wirklichen Autoren, zwei wirklichen Erarbeitern der Sache entsteht. So wenn etwa eine Maschine in ihrer Gesammtheit von Mehreren erfunden ist, oder wenn Mehrere sich in die Arbeit theilten, welche dem Werke seinen Marktwerth wirklich verleiht, ohne daß der eine davon seine Mitarbeit schon an den andern verkauft hätte, (was sehr oft geschieht). — Eine doppelter Autorschaft vergleichbare Rechtsstellung kann auch eintreten zwischen dem Erfinder und dem Unternehmer, dem Rathgeber und dem Manne der That.

Ja, es besteht in vielen Fällen die eigentliche „Autorarbeit", d. i. diejenige Arbeit, welche dem Produkt den überschießenden Marktwerth endlich giebt, nicht sowohl in der Erfindung, der unkörperlichsten geistigen Arbeit, sondern in der einigermaßen sichtbareren, geschäftlichen und kommerziellen aber auch, zuweilen in noch höherem Grade geistigen Thätigkeit, des Unternehmers.

— Damit ist der Uebergang von den Fällen des Autoreigenthums zu andern Rechtsverhältnissen gegeben, welche man juristisch nicht als Autorrechte bezeichnen kann, welche aber mit den Autorrechten das für unsere sozialtheoretische Frage Wesentliche gemein haben, daß gleichfalls eben geistige Arbeit vorliegt, daß diese und keine andere dann kausal ist für den ganzen Gewinn aus der Fabrik- oder sonstigen Maschinenanlage. Es ist da Thätigkeit des Gründers, dies Wort in seinem ausgeprägtesten Sinne gefaßt. Und der eigentliche Fabrikbetrieb ist mit keiner Formel wiederum genauer rechtlich zu analysiren, als mit der richtigen Autorrechtslehre, wie wir sie eben des Weitern vertheidigten. Ist das Autorrecht ein Recht der Frucht, so ist auch der Gewinn des Fabrikerbauers und -lenkers Fruchtgewinn aus seiner Arbeit und seinem Entschluß. Wem das Recht des Autors in seinen einzelnen Beziehungen klar vor Augen liegt, gewissermaßen als juristisches Grundbild für die hauptsächlichsten Rechtsverhältnisse, die heutzutage überhaupt vorkommen, dem wird die Anwendung der daraus geschöpften Lehre eben auf die so sehr angegriffene Gesellschafts- nnd Arbeitsordnung unserer Zeit nicht schwerfallen.

Ist der Stellung des Autor-Verlegers zu seinen körperlichen Mitarbeitern, Setzer, Drucker u. s. f. am nächsten vergleichbar das Verhältniß in einer Fabrik mit Hausbetrieb, wobei nur die Eine zusammenstellende Thätigkeit von dem Leiter des Ganzen selbst oder seinem Gesinde geleistet wird, — so kann doch das Beispiel des Weiteren auch für die Frbriken im engeren Sinne dienen, nämlich diejenigen Werkstätten, in welchen zwar eine Gesammtheit von Arbeitern Morgens ein- und Abends ausgeht, in welcher auch der Fabrikherr und -Leiter niemals mehr in die Lage kommt, ein Stück körperlicher, oder auch nur zusammenstellender Arbeit an irgendeinem seiner Produkte selbst sichtbar zu leisten, und es daher den Anschein hat, als seien die lebendigen Kräfte, welche die jeden Abend vorhandenen Waaren produzirt haben, lediglich in den Armen der „Arbeiter" (der körperlichen Arbeiter) gelegen. — Dennoch kommt auch hier der Arbeiterschaft keine andere Stellung zu als die des etwa im Hause des Komponisten angestellten Gesindes; dieses bereitet seinem Herrn zwar Tisch und Stube, hat aber außer seiner vertragsmäßigen Lohnforderung nicht den geringsten Antheil an dem Gewinne, den die ausgetragenen Packete dem Hause und seinem Herrn etwa eintragen mögen. Ob die Gesindearbeit zu drückend, ob der Lohn zu niedrig ist, das sind Fragen des Vertrags, und Jedem steht heutzutage frei, seine Arbeit zu verkaufen, an wen und um welchen Preis er will und kann. — Jede moralische und ethische Frage mag der Weltverbesserer hier anknüpfen, — niemals aber hat der Satz vom Fruchtrecht der Arbeit hier eine Statt für die körperlichen Arbeiter. Denn das einzig in Betracht kommende Fruchtrecht ist das Recht des Fabrikanten auf den Erlös seiner Produkte, und keine von den unter- und nebengeordneten Thätigkeiten kann jemals als die den Gesammtgegenstand ergnügende Arbeit sich aufspielen und das Recht der Frucht an dem übermateriellen Werth desselben für sich geltend machen.

Autorarbeit ist unkörperliche Arbeit, die dennoch sichtbar und unvermindert von den Beiträgen körperlicher Leistungen, ihre Früchte hervorbringt. Die Leitung einer Fabrik, die Angabe der aus der Zusammenstellung der Einzelarbeiten herzustellenden Produkte ist geistige Arbeit, und wenn schließlich beim Verkauf der Waaren ein höherer Preis erzielt wird, als der Stoff sammt dem daran gewendeten normalen Tagelohn werth ist, so ist dieser Theil der Frucht, d. i. der Nettogewinn der Fabrik, da er nicht aus der Luft kommt, eben der Thätigkeit der Leiter, der Gründer des Anwesens zuzuschreiben. Auch der „Kapital"gewinn des Unternehmers ist somit Arbeitsgewinn, wenn auch die Arbeit dazu in vergangenen Jahren geleistet worden

sein mag, und wenn sie auch lediglich in einer geschickten Wahl des Betriebsortes und in der That der Gründung gelegen haben soll. Denn, wenn irgend etwas produktive Verwirklichung des wählenden, prüfenden und überlegenden Geistes ist, so ist es die sogenannte That. — — In manchen Fällen beschränkt sich wirklich nicht die einzige für den Erfolg kausale, „geistige" Arbeit, von der wir bei Betrachtung des ganzen Etablissements reden können, auf die Gründung. Ja, auf die so verpönte Gründuug! Und keines Andern als des Gründers ist der Gewinn. Denn derselbige Erfolg ist die Frucht seiner Thätigkeit. Die Frucht ist des Pflanzers und Hegers, und nicht dessen, der zufällig gestern oder vorgestern einmal den Baum begießen half; der Gewinn ist des Gründers und die Dividende ist des Aktionärs, der den Umsatz seines Kapitals in Mauern und Maschinen gewagt hat. Es kommt nicht im Geringsten darauf an, ob die geistige Arbeit, welche zum Entschluß der Gründung oder des Beitrags führte, groß oder klein war, wenn sie es nur war, welcher der Uebergewinn der Waaren zuzuschreiben ist: wenn nirgends anders als eben im Wählen der richtigen Karte zur richtigen Konjunktion des Augenblicks die Ursache gefunden werden kann, daß eine Summe von Material und Tagesarbeiten dennoch höhere Summe an Geld einbringt, als sie zusammengezählt beträgt.

Es liegt endlich auch an einem andern Punkte des Weges, den die Waare zur Verwerthung durchlaufen muß, oft geistige Arbeit, die den Werth der Waare vom geringen, oft vom Werthe des Nullpunkts oder gar vom Werthe unter Null, zum doppelten und vielfachen Werthe erhebt; — eine Arbeit, die als geistige an das werthlos liegende Produkt körperlicher Arbeiten herantritt, und diesen Gegenstand durch ihre Manipulationen wenn auch nicht umarbeitet, doch wirthschaftlich erst zu einer Größe, zu einer Ziffer im Verkehre macht. Solche Wunderkur an dem seinen Arbeitern und körperlichen Erzeugern oft völlig werthlos gewordenen Gegenstand, dem Heu, das wegen Ueberprodnktion faulend auf den Speichern liegt, den Strohgeflechten, die, aus der Mode gekommen, Niemand mehr kaufen will, diese Wandlung vollbringt der Zauberstab Merkurs, zu deutsch der Handel, und um wieder ein recht verpöntes, aber das einzig präzise Wort zu gebrauchen, der Zwischenhandel. — — Dieser Theil der Produktion, nämlich die Zufuhr der Waaren nach dem richtigen, dem günstigsten Absatzgebiet gehört zur Produktion ebensogut wie das zutagefördern des Metalls aus der untersten Gebirgsschicht; beides ist ein producere, ein Herausführen im wörtlichsten Sinne. Diese geistige Thätigkeit richtiger Vertheilung, richtiger Leitung der Waarenmengen, daß sie sich nicht am Fabrikthor stauen und der Umsatz nicht langsamer vor sich geht — die Aufmerk- und Regsamkeit, welche dazu nötig ist, um stets neue Beschäftigung, stets eine neue Art zu entdecken, wie aus einer bestimmten Waare, nach der zuvor vielleicht ein Bedürfniß in der Welt garnicht vorhanden war, Geld, und zunächst Geld genug zur Auszahlung der körperlichen Lieferanten zu machen sei, — dieses mit tausend Mitteln der Börsenblätter, der Konsularberichte, der Auskunftsbureaus, der Geschäftsfreundschaften sich orientirende, das Feld der wechselnden Bedürfnisse beobachtende Suchen der Umsatzorte für die Waare, — auch dieser Theil der Pro—duktion ist der Autorthätigkeit, der Gründerthat, dem Risikoentschluß oft vollständig gleichzuachten, und hat vielleicht heute bei der wachsenden Konkurrenz im Allgemeinen noch mehr Bedeutuug als der technische Theil einer Fabrikanlage. Jedenfalls ist die kommerzielle Kunst, die Waare zu Markte zu bringen oder einen Markt dafür erst zu schaffen oft in gleichem, oft in höherem Maße noch kausal für den Uebergewinnn aus der Waare, wie es diejenigen Thätigkeiten zusammengenommen sind, welche die Waare hervorbrachten.

Von einem „Autorrecht" kann in den letzten Fällen kaum mehr, und nur in sehr übertragenem Sinne geredet werden. Allein von geistiger Arbeit und dem aus ihr entspringenden Vermögensrechte sehr wohl, und eine durchaus ähnliche Konstruktion ist auch hier anzuwenden. Von dem klassischen Beispiel alles Arbeitsrechtes, dem Autorrecht aus, lassen sich diese komplizirten Verbindungen zwischen körperlichen und geistigen Arbeiten gewiß leichter übersehen und auseinanderlegen. — Jedenfalls kann schon im allgemeinen nur behauptet werden, daß die

Societas leonina, in welcher die geistige mit der körperlichen Arbeit lebt, kein Ausbeutungssystem darstellt, sondern die gerechteste und unabänderliche Konsequenz ist aus dem Satze von der Frucht der Arbeit, der einen automatischen Vertheiler für den Beuteantheil schon an und für sich darstellt. Daß die körperliche „Arbeit“ nicht den „Löwenantheil“ am Gewinn aus der technischen und kommerziellen Unternehmung beanspruchen darf, ist nur die richtige Folgerung aus dem alten Satze. — In jedem Falle bewahrt die einmalige und wahre Erkenntniß des Begriffes Autorrecht vor den Trugschlüssen, mit welchen der Schaar der „Arbeiter“, d. i. der körperlichen Arbeiter unter vollkommener Läugnung der weit überwiegenden Leistung und Wirkung der geistigen Arbeitsbeiträge der Reinertrag des Fabrikbetriebes zugesprochen werden will. — Mögen der Dienerschaft eines Haushalts, der Taglöhnerschaft eines Gutes, dem Gesinde eines Fabrikherren gewisse Minimalansprüche aus ihrem dauernden Vertragsverhältniß erwachsen, daß sind Fragen der Moral, der Religion, der Nächstenliebe und Menschlichkeit. Wer mit diesen Wissenschaften zu operiren versteht, der mag von dort aus argumentiren. Der Beginn aller Menschlichkeit ist es aber, daß der Staat zunächst einmal suum cuique, Jedem das Seine, zuerkennt, daß er frägt, wem gehört der und jener Gegenstand, und nicht etwa frage: *wer ist der Aermste?* der soll der Reichste werden!

Soviel kann festgestellt werden, und muß sich mit richtiger Erkenntniß des Autorrechts von selbst verbreiten, daß von einem *Rechte* der Arbeiterschaft einer bestimmten Fabrik auf die unter Leitung und Verantwortung des Eigenthümers hervorgebrachten Produkte nicht die Rede sein kann. Moral, Sozialethik soviel man will, aber das Rechtsbewußtsein muß diesen festen Punkt finden, daß von Rechtswegen der körperlichen Arbeit *ihre* Frucht, und der geistigen Arbeit die *ihrige* gebührt; die Einsicht aber ins Recht der Autorarbeit muß ferner der Erkenntniß die Wege bahnen, daß eben die unsichtbarsten, der wenigst sinnenfälligen aller Arbeiten, der des Gehirns von der Natur die reichste Frucht, der gröbsten Arbeit aber, welche in der Tretmühle mit allen Vieren geschieht, die geringste Frucht beschieden zu sein pflegt. Das ist der rechtliche Standpunkt — der moralische wird höchstens die Deutlichkeit des Ausdrucks vermeiden aber in der Sache wohl zu keinem anderen Ergebniß gelangen.

II.

Der zweite Fehler.

Der Antheil geistiger und körperlicher Arbeit falsch bemessen, Satz des „*Lohnes*“ falsch; Satz der *Frucht* richtig.

Gegen einen weiteren, ähnlich verhängnißvollen Fehler der sozialistischen Lehre ist gleichfalls aus dem Autorrecht heraus die Berichtigung zu finden. Wie die geistige Arbeit neben der körperlich sichtbaren vergessen zu werden und dadurch ein unrichtiger Maßstab der Vertheilung angelegt zu werden pflegt, — wo überhaupt von Vertheilung die Rede sein kann —, so ist des weiteren höchst verhängnißvoll eine andere Verwechslung. Die sozialistische Lehre spricht von der Arbeit und stellt damit einen Satz auf, den wir in allen Punkten billigen. Wir unterstellten aber bei seiner Anwendung im Obigen von vornherein den richtigen und einzig naturgemäßen Sinn dieses Satzes, und sind dadurch zu unserer richtigen Rechnung gelangt. — Oft aber wird auch der Satz vom Recht der Arbeit nicht nur falsch und einseitig, — nur auf körperliche Arbeit, — angewendet, sondern selber falsch verstanden. — *Einer* der beiden Fehler, fasche Anwendung des richtigen Satzes (nämlich Anwendung des richtigen Satzes lediglich auf die körperliche Arbeit) oder aber bei richtiger (allseitiger) Anwendung des Satzes

falsches Verständniß seines Gebotes, jeder dieser Fehler für sich allein würde ja schon genügen, um die gerechtesten Worte zu den unbegründetsten Forderungen zu mißbrauchen; — kommen aber, wie bei unseren Sozialwissenschaftlern beide Fehler zusammen, so ist, da zwei Fehler in derselben Rechnung durchaus nicht die angenehme Eigenschaft besitzen, einander aufzuheben, der Verwirrungen und des Mißverständnisses bei Sprechern und Hörern kein Ende. —

Der Satz vom Recht der Arbeit kann nur so als Satz der Vernunft und eines gewissen Naturrechts aufgefaßt werden, und ist auch von Allen, die ihn ernsthaft aufstellen, so gemeint: „was Einer erzeugt, gehört ihm." Das Recht der Arbeit ist, mit anderen Worten, das Recht auf die Frucht der Arbeit. Nichts weniger, aber auch nichts mehr als die Frucht der Arbeit gehört dem Erzeuger, dem Erarbeiter. Wenn alle Dinge des menschlichen Gebrauchs mehr oder weniger Früchte der Arbeit irgend eines Jemand sind, so steht Niemandem, außer auf das von ihm selbst Erzeugte, etwa noch ein natürlicher Anspruch zu. — Nur als Recht auf die Frucht der Arbeit, hat der Satz von der Arbeit Existenzberechtigung; nur als solcher die nötige Festigkeit, um zum Grundfelsen eines Systems gemacht zu werden. Auch hat noch kein Rechtsphilosoph, sei es welcher Schule auch immer, an eine andere Bedeutung des Satzes von der Arbeit ernsthaft gedacht, als an dieses logisch fundirte und im Grundsatz von allen ältesten und neuesten Gesetzen aller Völker gebilligte Recht des Erzeugers einer Frucht auf das Eigenthum dieser Frucht. — Dennoch hat sich unter den komplizirteren Verhältnissen der neueren Produktion diese Lehre zu einer unbestimmten verflüchtigt.

Wo es nicht mehr vorkommt, daß der Einzelne körperliche Arbeiter ein Waarenstück bis zu Ende fertigt und dann sein Stück dem Fabrikanten gewissermaßen verkauft — die Arbeit im Stücklohn ist heutzutage doch meist auch nur theilweise, successive Arbeit an dem gleichen Stück — da verliert der Satz der Frucht von seiner Schärfe. Welchen Theil an der Gesammtproduktion er leistet, weiß der heutige Arbeiter garnicht mehr, er betheiligt sich vielleicht bei allen Waarenstücken eben mit einem Fingerdruck, die Waaren werden dann aber durch soviele andere Hände und Maschinen, daß am Ende der Einzelne sein Theil nicht mehr zu berechnen vermag, geschweige denn kennt. So muß schon das Recht der Frucht sich lediglich in einer Ziffer zeigen; der Arbeiter denkt nicht mehr daran, etwa auf seine Stücke aus dem strikten Recht der Frucht Anspruch zu erheben. Er kann den Sinn nur auf das Aequivalent richten. Und sobald nicht mehr vor Augen, ist die Bedeutung des Arbeitsrechtes auch vergessen. Ist die Frucht verschwunden, so denkt auch Niemand mehr daran, daß das Geldäquivalent sich nur nach ihr richten könnte, man fordert Lohn. Und der Begriff des Lohnes ist ein nach Grund und Umfang und nach allen Richtungen unbestimmter „Lohn", soweit er nicht aus Vertrag und Versprechen entschuldigt wird, als eine „natürliche" Forderung aufzustellen, hat für den Richter keinen anderen Sinn als wenn einer seine Forderung gegen den andern dahin bestimmte, er wolle „Geld", ohne Weiteres. Dieses Wort Lohn ist wie geschaffen, um Verwirrung zu erregen. — Zwar wird es häufig noch ganz synonym und sich deckend mit dem Begriffe der Arbeitsfrucht gebraucht, und es wird nur deshalb das andere Wort gewählt, weil Geld statt der Frucht gemeint ist. — Unbedenklich ist auch derjenige Lohnanspruch, der so rechnet: Wir sind 142 Arbeiter in der Fabrik, sind auch die einzig handelnden menschlichen Kräfte, die sich den Tag dort über regen, also ist die Frucht eines Jeden Arbeit der 142. Theil des Reingewinnes, der hier eingeht: Wir verlangen daher als Lohn jeden den 142. Theil des Reingewinns. Unbedenklich ist diese Art der Lohnforderung, weil sie auf dem Satze von der Frucht noch sicher fußt, und nur darin irrt, daß sie fremde Frucht für die eigene hält. Mit der bessern Belehrung, namentlich der Subtraktion der Frucht geistiger Arbeit, die von den „Arbeitern" mitgenommen werden wollte, ist hier leicht das Einverständniß der Irrenden zu erzielen. — Gefährlich wird der Ruf nach „Lohn" erst, wenn er ganz seine Entstehung aus dem Recht der Frucht verläugnet und wenn nun lediglich eine unbestimmte Forderung nicht versprochen, nicht geschuldeter, aus keinem Naturrecht erworbener Geldsummen ertönt, die der Reichere dem Aermeren schenken soll.

Es ist eine entstellte, unfaßbare, mit Gründen des Rechtes auch schwer mehr zu verhandelnde, und des Zusammenhangs mit dem natürlichen Fruchtsatz ganz entbehrende Gestalt, in welcher der Satz vom Recht der Arbeit nunmehr auftritt; in dieser Form bedeutet er nichts mehr als eine Theilungsklage — eine Actio communi dividundo.

Selbst von Theoretikern hört man nun oft statt der Forderung nach Frucht der Arbeit den Ausdruck: Recht auf Lohn der Arbeit. Lohn und Frucht aber sind wie schon bemerkt, zwei grundverschiedene Dinge. Sie sind so grundverschieden wie Arbeit und Vertrag, so wenig verwandt wie Schenkung und Schaffen, so extrem einander entgegengesetzt, wie Recht und freier Wille. Wer Lohn für Frucht, und Frucht für Lohn, wo es darauf ankommt, wie gleichlautende Worte gebraucht, der wird auch Körper und Außenwelt, Person und Geldbörse, Ackerfeld und Marktplatz, Ernte und Jahrmarkt, bauen und kaufen, Produkt und Kaufpreis, wo es darauf ankommt verwechseln, und ist gar keines juristischen Denkens fähig.

Der Begriff des Lohnes ist so verschieden von dem der Frucht, daß ein Verbindungsbegriff für beide überhaupt kaum gefunden werden kann. Ein Recht auf die Frucht mag es im sog. Naturrecht geben. — Ein Recht auf Lohn ist a priori und naturrechtlich ebensowenig begründet wie irgendwie Recht auf das Eigenthum Anderer. (— Allerdings wird die Frucht einer Arbeit vom frommen Sinne als „Lohn" betrachtet, den ihm eine höhere Macht verleiht, ebenso wie man das Leben selbst als Geschenk des Himmels zu bezeichnen pflegt; — oder man mag andererseits bildlich die auf eine vertragsmäßige Arbeit hin stipulirte und erhaltene Gegenleistung als die Frucht bezeichnen, die dem Baume dieser Arbeit gewachsen sei; jede derartige Vertauschung der Worte ist aber poetische Licenz und nur als entfernte Analogie bei erhöhter Redeweise gestattet.) Das Wort Frucht bezeichnet einen organischen, historischen, thatsächlichen Kausalzusammenhang des erlangten Gegenstandes mit der Arbeit, Lohn bezeichnet ein gewisses Aequivalent für eine gewährte Leistung; die Frucht ist für jede Arbeit ein bestimmter Gegenstand, der Lohn wird nach Art und Maaß in jedem Einzelfall entweder vor oder nach geleisteter Arbeit wie ein Kaufspreis vertragsmäßig bestimmt. Auf die Frucht, weil sie etwas im Verhältniß zum Menschen individuell bestimmtes ist, kann ein Recht behauptet und auch in komplizirten Fällen konstruirt werden, ein Recht auf Lohn mag zwar vielleicht durch gewisse Arten des Engagements in unserer Zeit der persönlichen Freiheit im Keime irgendwie bestehen, aber es wird durch dieses Wort noch sehr wenig greifbares gegeben, denn bis jetzt hat noch keine Wissenschaft und auch noch keine sozialistische Theorie irgend einen haltbaren Grundsatz für den Lohn aufgestellt; wer haltbares gewinnen will, greift noch immer zurück auf den Satz von der Frucht, den wahren Rechtsgrundsatz der Arbeit. Der Unterschied zwischen Frucht und Lohn ist nicht schwer zu verstehn, und in einfachen Verhältnissen der Produktion ist eine Verwechselung der beiden Worte, wie oben gezeigt, auch nicht so leicht denkbar. — Erst unsere Zeit mit ihrer fabrikmäßigen Produktion droht den Unterschied zu verwischen und an die Stelle der Fruchtforderung ein undefinirbares, ungemessenes, über die Gebiete der zur Zeit gerade Besitzenden sich ausdehnendes Recht der Arbeit auf „Lohn" zu setzen. Der Satz vom Lohn kennt keine Grenzen, wie der von der Frucht sie in seiner eigenen, gleichmäßigen Anwendung schließlich doch finden muß. Der Anspruch auf Lohn ergießt sich über das Gebiet der selbstgeernteten Frucht hinaus auf das Eigenthum Anderer, einzig Kraft eines göttlichen Rechtes der Arbeit, für eine gewisse Anzahl von Körperbewegungen die ersetzende Nahrung zu bekommen. Nach diesem Satz würden die tanzenden Derwische des Orients schließlich das höchste Anrecht auf die Taschen der Mitmenschen besitzen. Die ganze Verwirrung, welche durch Proklamation eines Rechtes auf „Lohn" in der Welt entstehen müßte, ist damit leicht zu übersehen.

Um den Satz von der Arbeit auf seinen richtigen Inhalt, das Recht der Frucht zurückzuführen, auch dafür ist folglich kein klassischeres, kein leuchtenderes Demonstrationsobjekt zu finden, wie eben das Autorrecht. Höchstens die landwirthschaftliche Selbstproduktion bietet heute noch ein Analogon, aber ein abgeleitetes, von Grundeigenthum ausgehendes und abhängiges,

also auch nicht aus den letzten, originären Punkt der Arbeit entstammend. So streng originär wie der Arbeitserwerb im Autorrecht und in so großem Stil ist kaum ein anderes Beispiel fürs Fruchtrecht zu finden.

Schluß von II.

Die Verbreitung eines richtigen Begriffs von Autorrecht würde also einerseits die Bedeutung und maßgebende Rechtsgüter erschaffende Wirkung der geistigen Arbeit neben der heute einseitig und über alle Gebühr hofirten körperlichen Arbeit wieder vor Augen führen; es würde dadurch andererseits die Forderung der Arbeitsrechtler in ein der Diskussion und der Verwirklichung wenigstens fähiges Geleise, auf eine wissenschaftlich auch darstellbare Formel zurückgeführt und das alleroberflächlichste, unartikulirte Rufen nach einem „Lohn" der Arbeit zu einer vernünftigen, und wenigstens in ihren Prinzipien wahren Rede kondensirt werden.

Würde das Phantom eines Rechtes auf Lohn aus der Welt geschafft, (— ein Recht auf Lohn könnte erst mit einem Recht auf Arbeit und als dessen Folge konstruirt werden und würde im Verein mit diesem Satze nichts weiter bedeuten als ein „Recht auf Existenz" —) und wäre weiter der Satz von der Frucht im Autorrecht als seiner energischsten, der geistigen Arbeit entspringenden Anwendung anerkannt, so wäre damit der menschlichen Gesellschaft ein Dienst erwiesen, der manchen Verständigen vor langen Irrfahrten im Gebiete der Sozialpolitik bewahren kann. — Sollten wir dazukommen, daß, wie den jungen Römer die Gesetzgebung der XII Tafeln statt des Katechismus eingebläut wurde, auch bei uns wenigstens die ersten Grundwahrheiten des Rechtslebens in den Volksschulen gelehrt würden, sollte es sich veranstalten lassen, daß in der Religionsstunde bei Exegese des Gebots „Du sollst nicht stehlen" oder des zehnten Gebotes die Grundsätze des Mein und Dein etwas weiter, als auf Ochs und Esel und Magd, nämlich auch auf moderne Verhältnisse passend auseinandergesetzt werden, so würde das geistige Eigenthum in die Reihe der wichtigsten und auch der leichtest begreiflichen und zu übersehenden Unterrichtsthemata gestellt werden müssen. Ohne Kenntniß des geistigen Fruchtrechtes Verwirrung überall und Unfähigkeit, nur den geringsten Theil unserer Besitzverhältnisse sich zu erklären, m i t Kenntniß des Autorrechtes Ansichten und Argumente, über die man wenigstens reden kann, und beginnende Einsicht, daß doch nicht die ganze Welt auf dem Kopfe steht. Hieße das politische Dinge in die Schule tragen? Leute, welche lediglich durch Geburtsschein und Anciennetät das Recht erlangen und ausüben, in politischen Dingen mitzureden, müssen mindestens mit den Grundzügen das Einmaleins in der Schule schon vertraut werden; sonst sind sie niemals in der Lage, die Berechnungen des Budgets etwa auch nur in einem Punkte lesen zu können und werden das Opfer eines Jeden sein, der eine Stunde lang den Mund aufthut und behauptet, die Regierung habe in ihrem Budget grobe Rechenfehler gemacht. Wer nicht selber rechnen kann, dem gegenüber wirkt kein Beweis noch Gegenbeweis; er wird nach dem „Gefühl" entscheiden, wie das ein namhafter, aber besser namenlos zu lassender Insasse des deutschen Parlaments jüngsthin als ein allgemeines Heilmittel empfohlen hat. — Wer rechtsphilosophische Politik treiben will, muß mit den allerersten Konstruktionen aus den Elementargrößen der Rechtslehre, so namentlich mit den ersten paar Anwendungsfällen des Arbeitssatzes bekannt geworden sein, sonst wird jede Scheinoperation mit diesen Größen, so namentlich die so gedankenlose Propaganda der „Arbeit" ihn täuschen. Die Sozialisten haben wohl recht, ihren Nachwuchs schon in den Schulen zu suchen, denn ihre Grundwahrheiten sind so einleuchtend, daß der

Junge von 13 und 14 Jahren sich am ehesten dafür begeistern wird. Aber wenn der Mensch mit 13 Jahren fähig ist, den robinsonadischen Satz von der Frucht der Arbeit zu erfassen, so wird er doch mit dem Alter von 15 auch fähig sein, zu einer richtigen Operation mit diesem Satze angeleitet zu werden, und das Wesen und die Kraft der Erfinderarbeit, der Autorfähigkeit, der geistigen Fruchterzeugung zu verstehen. Es wird ihm mit 15 Jahren und sicher vor den 25. seiner Wahlfähigkeit auch aufgehen, daß gesparte Arbeitsfrucht zum Kapital werden kann, und vielleicht zu zeigen sein, daß die größten Kapitalien unserer Zeit eben erarbeitete sind. — Wer nicht weiß, was Zinsen, was Dividenden sind, woraus sie fließen, was Kapitalanlagen und Aktien bedeuten, den soll man nicht zulassen zu Verhandlungen, in welchen par acclamationem darüber entschieden werden will, ob der „Kapitalismus" ein Räuberwesen sei oder nicht. Giebt man das Stimmrecht, so gebe man auch die ersten Schemata für die durch diese Stimme zu äußernden Gedanken; wer den Staar will sprechen lehren, der löse ihm zuerst die Zunge; sonst wird er immerdar unverständlich krächzen und seine Stimme wird uns nichts verkündigen können, als den etwaigen Hunger, den Ruf nach mehr „Lohn". Wer seinen Appetit zu reizen weiß, der wird ihn auf seiner Seite haben. Nennung des Objekts seines Begehrens aber wird er verweigern.

Eine einfache und gemeinfaßliche Darlegung, in welcher, ausgehend vom Autorrecht, gezeigt wird, was die Frucht einer Arbeit sei, und wo die fruchtbringende Arbeit überall zu suchen sei, das Auge befreit vom Zwange der gröbsten, sichtbaren Erscheinungen und es dahin lenkt, auch die größere, die kommerzielle, die geistige Thätigkeit zu beachten, sie würde den Rechtssinn, der im Volke überall lebendig ist, wenigstens auf das Gebiet fruchtbarer Gedanken bringen und denselben vor der Mißleitung durch den ersten Marktschreier, der mit dem neuen Heilserum auftritt, schützen. So weiß auch der Schiffsknecht sehr genau, daß derjenige, der das Jahr über die Hände in die Tasche steckt, aber hie und da einmal dem Steuer des ganzen Unternehmens einen richtigen Stoß versetzt, dadurch allein, daß er die Augen offen hat und die Küsten kennt, größeren Antheil an dem ganzen Gewinn verdient, als wer ohne Aufblicken, aber auch ohne Anspannung der Sinne und des Geistes, ohne Verantwortung, Vor- und Umsicht den Tag über weiter rudert und sicher ist, am Abend sein bedungenes Brod fordern zu können.

All diese Vortheile preist mithin der Verfasser mit dem Wundertitel Autorrechtslehre an:

1. Die richtige Theorie, international bei der Wissenschaft zur Anerkennung gebracht, wird die Kulturstaaten eher zum Schutz des Privatrechts des Autors vermögen, als diplomatische Aktionen es heutzutage leisten. Das körperliche Eigenthum bedarf ja gleichfalls keiner Staatsverträge.

2. Die richtige Theorie wird zwischen den verschiedenen Gerichten der einzelnen Staaten unter sich wie auch zwischen den Gerichten der verschiedenen Rechtsgebiete sicherer zu einer gleichmäßigen Rechtssprechung führen, als es die ausführlichste Harmonisirung der Gesetzestexte und die genauesten Präjudizienverzeichnisse im Stande wären. Auch das körperliche Eigenthum wird ja ohne dergleichen Apparate genügend geschützt und anerkannt.

3. Die richtige Autorrechtslehre wird endlich, da sie vielleicht das einfachste Exempel des einfachsten rechtlichen Grundsatzes darstellt, juristischen Sinn auch in der Laienwelt erwecken, und damit manchen Irrthümern in der Anwendung politischer Lehrsätze vorbeugen. So namentlich muß durchs Autorenrecht das Verhältniß von Kapital und Arbeit einigermaßen deutlich werden.

Der Verfasser muß nun zwar zugeben, daß ihm der letztangedeutete, der didaktische und aufklärende Zweck als der an und für sich höchstehende erscheint, namentlich wenn mit der Diskutabilität dieser jetzt als gefährlich gemiedenen Fragen ein Interesse an den Fragen der

Gerechtigkeit, der Rechtswissenschaft auch im gebildeten Volke wieder erwachen sollte. Im richtigen Denken und Wissen war die Größe des mächtigsten Staatswesens gelegen, von welchem wir heute genügende Kunde überhaupt noch haben, und die Kenntniß der eigenen Ansprüche den fremden gegenüber, die Voraussetzung aller vernünftigen und beständigen Macht eines Staats nach außen und nach innen, das eben heißt Jurisprudenz. Der rechtlich ungebildete Geist schwankt in seinen Handlungen und findet für eine jede derselben, für seine Schwäche in kosmopolitischer Sentimentalität, für seine Uebergriffe in kleinlichem Nationalismus der Gewinnsucht eine Fülle beschönigender Redensarten, mit denen es sich über jedes Wetter trösten läßt. — Wenn es Tradition der Renaissanzezeit ist, daß der Staatsmann Jurist sein müsse, — was, beiläufig gesagt, bei den Themen, die heutzutage die Jurisprudenz ausmachen, bloßes Vorurtheil ist, — so ist die natürliche Anwendung dieser vom alten Rom noch gerettete Lehre die, daß wer in Staatsangelegenheiten reden und stimmen will, wenigstens einen Kern von juristischen Grundsätzen genossen habe; auf unsern Staat angewendet heißt daß, daß jeder 25 jährige wenigstens einmal in seinem Vierteljahrhundert den ersten Satz, den von der Arbeit richtig überdacht und begriffen habe.

Einerlei aber, ob dieser menschenfreundliche Zweck neben dem (egoistischen) der Association auf ihre Fahne geschrieben werden will oder nicht, keiner wird vollständig erreicht sein, ehe es beide sind.

Denn das ist der Vorzug der Rechtswissenschaft, daß wer für sein eigenes wahres Recht kämpft, auch zugleich das Bewußtsein haben kann, für die Wahrheit zu kämpfen. Der Kampf ums Recht, und sei er rein materiell auf den Punkt des Geldes gerichtet, ist in diesem Punkte sehr eigenartig, daß der eigene Vortheil des Kämpfenden mit dem Vorteil der ganzen Welt und ihrer Erkenntniß zusammenfällt. Sein Recht durchkämpfen heißt es sichtbar machen, sein Recht sichtbar machen, heißt die Welt belehren. — Es ist eine der besten Kulturaufgaben, seinem Recht Anerkennung zu verschaffen, und derjenige Verein, welcher im Kampf um ein noch nicht allgemein erkanntes Recht zusammentritt, setzt nur die Kulturaufgabe des ersten Kaufmanns fort, welcher seine Waare im barbarischen Ausland vertheidigte.

Wenn es wahr ist, daß ein gemeinsamer Kampf wider gemeinsame Gegner die Streitigkeiten der Einzelnen um Kleinigkeiten unter sich vergessen lassen kann, so hätten wir nur zu wünschen, daß dieser Internationalen Vereinigung stets ein solcher internationaler Feind zu bekämpfen bliebe; und wahrlich, ein Feind der internationalen Erkenntniß und des Rechts ist immer zu finden. Heißt er nicht mehr Amerika, so heißt er Thorheit der Welt im Allgemeinen, die eigenen Volksgenossen nicht ausgenommen. Gerade heutzutage will sich auch dieser Gegner, der Irrthum und der falsch geleitete Rechtssinn zu internationalen Vorgehn erheben, hier ist ein Gegner, gegen welchen die theuersten Waffen zu schmieden sind, die der Wahrheit und Erkenntniß. Gegen ihn wird der Waffenstillstand nicht sobald eintreten, daß wir schon nöthig hätten, unsere gegenseitigen Prozesse wieder auszukramen, um doch Bewegung zu haben.

Der beste Kampf, zu welchem man international sich zusammenschließen kann, ist der mit den Elementen. Er wird uns nicht sobald diejenige Muße lassen, die wieder zu Lagerstreitigkeiten reizt. Und im Kampf mit den Elementen den ehrenvollsten Kranz verleiht der Sieg eines richtigen Gedankens, in irgend einer der Brutstätten für Mißverständnisse, welche in zweideutigen Worten (siehe vox Arbeitsrecht) uns aus dem Chaos hier und dort anzulegen der Vater der Lüge immer aufs Neue sich vergnügt. —

Mögen alle Kämpfe christlicher Völker unter diesem Motto stehn, das wäre der beste Weltfrieden.

Freydorf.

Einzelfragen.

IV. Das Recht der Erben im Urheberrecht.

Von Professor Dr. **Eugen Huber** in Bern.

I.

Wer schon das Haus eines Todten betreten hat, der wird sich dessen wohl erinnern, daß ihn beim Anblick der mancherlei von dem Verstorbenen gebrauchten und nun vereinsamten Dinge ein Gefühl der Sympathie mit den leblosen Sachen beschlichen hat, als würde aus jedem Gegenstande ihm ein Stück der Persönlichkeit des abgeschiedenen Eigners entgegentreten. Wer aber die Dinge des Nachlasses als Erbe sich anzueignen berufen ist, der fühlt mit ihnen jene Persönlichkeit auf sich übergehen, und er erlebt, indem er des Freundes Gut empfängt, einen Theil von dessen Leben.

Diese aus unserm Empfinden geschöpfte Wahrnehmung findet ihre genügende Erklärung aus unserm eigenen geistigen Wesen. Das vernünftige Bewußtsein jedes einzelnen Menschen, jene große Voraussetzung, ohne die keine Erfahrung und kein Empfinden, keine Sittlichkeit und kein Ideal gegeben wäre, wird nur aus der Macht erkennbar, mit der es in der Welt der Erfahrung thätig zu werden vermag. Mit den Eindrücken und Beobachtungen des heranwachsenden Lebens gestaltet sich das Bewußtsein. Es verwächst mit den Dingen, die das zur Entfaltung gelangende Ich umgeben, es fühlt sich Eins mit Haus und Hof, Kammer und Kleinkram, Land und Landschaft, in der es emporgedeiht. Eine wunderbare Sympathie verbindet uns mit all den Eindrücken, von denen unser Bewußtsein erfüllt ist, und was wir unser Eigen nennen, das ist ein Stück von unserer eigenen Person, ein Bruchtheil unseres Lebens, weil es zu unserm bewußten und unbewußten Empfinden gehört.

Und nun tritt das Außerordentliche an uns heran, daß ein fremdes Bewußtsein sich mit dem unsern verbindet. Dinge gehen auf uns über, die bishin nicht mit unserem eignen, sondern mit einem fremden Bewußtsein sich in jener innigen Verwandtschaft befunden hatten. Der Strom unseres Lebens nimmt einen Nebenstrom, einen Zufluß in sich auf, der bishin einen eigenen Namen getragen hat und nunmehr in dem unsrigen aufgehen soll. Heller oder trüber als unser eigenes Bewußtsein gesellt sich zu uns das fremde Element, um nach kürzerem oder längerem Laufe sich ganz mit unserem eigenen Dasein zu vermischen.

Aus diesem Vorgang wird es uns wohl erklärlich, daß wir der Erbschaft unseres Verwandten und Freundes mit einem Gefühl der Erschütterung unseres eigenen Wesens gegenüber stehen. Wir werden selbst etwas Anderes, indem wir die Erbfolge eines Andern antreten. Ohne diesen Eindruck und diesen Wandel geht es im Erbrecht nicht ab. Mag es um weinende oder lachende Erben sich handeln, mag der Sparsame oder der Verschwender, der Geizige oder der Wohlthätige das Gut ererben, er erfährt eine Erweiterung seines persönlichen Gebietes aus einem Reiche, das bishin nicht sein eigen gewesen ist. In den weltlichen Dingen, in den Schätzen, die die Motten und der Rost fressen, liegt eingesargt ein geistiges Element, das sich aus ihnen nicht wegdenken läßt. Sie bergen in sich alles das, was ihr Besitzer mit ihnen sich gedacht, mit ihnen erlebt, was sie für sein Bewußtsein in langsamem Wachsthum oder im

schnellen, ruckweisen Entfalten geworden und gewesen sind. Nicht mystisch als ein Segen oder Unsegen, der sich körperlich mit den Dingen verbindet, gehen diese geistigen Mächte auf den Erben über, aber sie sind doch mit Segen oder Unsegen vorhanden in Gestalt des Einflusses, den sie auf das Bewußtsein ihres neuen Eigners, auf den Erben des todten Mannes auszuüben im Stande sind.

Mag für die Erben nach ihrer Natur die Empfindung feiner oder roher vorhanden sein, mag nur der Geldwerth sie berühren, so daß keine innere Stimme sie daran verhindert, die liebsten Dinge, die sich von ihrem alten Träger auf sie vererbt haben, zum Trödler zu tragen, oder, weil sie werthlos, auf dem Estrich verstauben zu lassen, oder mag umgekehrt die Liebe zu dem Verstorbenen in einem rührenden, den Dingen zugewendeten Kultus ihren Ausdruck suchen, oder mag endlich die Noth und die Sorge alle andern Gefühle in dem Schrei nach Brod übertönen, es bleibt doch stets ein Rest von jener Pietät, die jeden Erben dem Erblasser verbindet und ihn dazu nöthigt, die Dankesschuld, die das eigene Bewußtsein durch die Aufnahme des fremden Elementes auf sich geladen fühlt, als ein legitimes Pflichtverhältniß wohl oder übel anzuerkennen.

II.

Was bedeutet nun aber dieser Uebergang für die Rechtsordnung? Unser Bewußtsein empfängt in seiner allmählichen Heranbildung den Inhalt nicht nur aus den Beziehungen zu Dingen, sondern auch aus dem Verkehr mit Personen. Aus der Nothwendigkeit des Nebeneinanderlebens entwickelt sich in uns mit der Empfindung für das eigene Leben auch ein Bewußtsein für die Gesammtheit. So weit wir aber die Ansprüche der Andern um der gesammten Ordnung willen anerkennen, so weit sprechen wir ihnen Rechte und uns Pflichten zu, und wenn wir dem entsprechend unsere eigenen Rechte den Pflichten der Andern gegenüber stellen, gewinnen wir bald mehr, bald weniger klar ein Bewußtsein für die Rechtsordnung, das von unserm eigenen Empfinden nicht zu trennen ist. Wie also stellt sich nun unser Rechtsbewußtsein zu der Erweiterung unseres individuellen Bewußtseins durch den Erbgang?

Wir können diese Frage wesentlich nach zwei Seiten der Prüfung unterziehen, in Bezug auf die passiven und die aktiven Bestandtheile der Erbschaft oder im Verhältniß zu den Gläubigern und zu den Schuldnern des Erblassers, und fassen wir zunächst die erstern ins Auge, so läßt sich daran gewiß nicht zweifeln, daß es gegen unser Bewußtsein verstoßen würde, wenn die Gläubiger den Tod ihres Schuldners zu unserm Vorteil zu entgelten hätten. Ihre Ansprüche auf Bezahlung der Schulden des Erblassers gehen unsern Ansprüchen auf die Erbschaft vor. Daraus folgt, daß die Schulden der Erbschaft aus deren Vermögenswerthen gedeckt werden und durch den Erbgang keine Kränkung erfahren sollen. Gehen die modernen Erbrechte in der Regel noch einen Schritt weiter und verfügen sie geradezu, daß die Erben auch mit ihrem eigenen Vermögen für die Schulden des Erblassers zu haften haben — wer den Pfennig erbt, zahlt mit dem Gulden —, so geschieht dies nicht aus grundsätzlicher Veränderung jener Auffassung, sondern aus Rücksicht auf die praktische Gestaltung der Verhältnisse, wie denn auch regelmäßig den Erben die Möglichkeit gegeben wird, durch Konstatirung der Größe des Nachlasses die persönliche Haftung für jene Schulden von sich abzulehnen, oder also es folgt aus der Stellung des Erben zu den Gläubigern des Erblassers überall mit Nothwendigkeit nur das Eine, daß diesen durch den Erbgang die Befriedigung aus der Erbschaft nicht entzogen werden darf.

Für den Uebergang der Rechte des Erblassers auf die Erben scheint zunächst die gleiche Ueberlegung zu sprechen. Sollen seine Gläubiger nicht gekränkt werden, so können umgekehrt auch seine Schuldner nicht auf Entlastung hoffen, und den Erben kommen daher diesen gegenüber die gleichen Ansprüche zu, wie sie der Erblasser besessen hat. Denkt man nun aber, anstatt an die einzelnen bestimmten dritten gegenüber begründeten Rechte, an die allgemeinen Rechte

und Befugnisse des Erblassers, so können wir uns die Folgerungen des Rechtsbewußtseins nicht ohne weiteres und nicht von vornherein mit der gleichen einleuchtenden Klarheit vergegenwärtigen wie bei den besprochenen Verhältnissen. Man kann diese weitere Frage in dem Satze formuliren, ob der Uebergang der Rechte und Befugnisse des Erblassers auf den Erben sowie jener sie besessen erfolge, oder ob für diesen durch den Erbgang Verpflichtungen begründet werden, die für den Erblasser nicht bestanden haben. Man erinnere sich gegenüber dieser Fragestellung zunächst an die Erwägungen, mit welchen wir eingangs ausgeführt haben, der Erbe empfange aus dem Erbgang eine Verstärkung seiner Persönlichkeit, die ihn dem Erblasser in besonderer Weise verpflichte. Offenbar würde man es aus dieser Ueberlegung für gerechtfertigt halten, wenn der Erbe angehalten wäre, die Rechte und Befugnisse des Erblassers, die er von diesem überkommt, in dessen Sinn und Geist zu gebrauchen. Der Erblasser hat von einer verzinslichen Schuld einer Wittwe keine Zinsen eingefordert, obwohl er dazu berechtigt war, er hat einem Nachbar den Durchgang durch das Grundstück gestattet, obgleich er dazu nicht verpflichtet war, Verträgt es sich nun mit der Stellung des Erben zum Erblasser, wenn dieser jenes Forderungsrecht ererbt, um es sofort in ganz anderer, rücksichtsloser Weise zu handhaben, diesen Grundbesitz antritt, um ihn aller bisherigen Gepflogenheit zum Trotz unverweilt dem Nachbar zu verschließen? Muß es das Recht sich versagen, solche Unbilligkeiten oder Härten zu berichtigen, kann es dem Erben solche das sittliche Gefühl verletzende Handlungen nicht wirksam verbieten?

Wir beobachten in der Rechtsordnung eine überaus behutsame Zurückhaltung in allen derartigen Fragen. Unter den Zwang der rechtlichen Befehle werden nur diejenigen sittlichen Pflichten gestellt, an deren Erfüllung der Gesammtheit zur Erhaltung eines vernünftigen Gemeinlebens etwas gelegen ist. Für die Gemeinschaft ist es kein Schaden, wenn neben leichtfertigen Verschwendern auch hartherzige Geizhälse, neben sorglosen Tagdieben auch ängstliche Düfteler und unduldsame Racker sich geltend machen. Die moralische Qualifikation an sich macht für die rechtliche Ordnung noch lange keine Regel. Das Recht ist eine Sonne, die über die Gerechten und Ungerechten aufgeht. Und nun frage man sich, in welcher Stellung der Erblasser selbst sich in jenen besonderen Fällen befunden haben würde. Unzweifelhaft konnte er alle Augenblicke seinen Sinn ändern und die Zinsen einfordern, oder den Durchgang verschließen, wie es ihm beliebte. Hätte er sich nicht in seinem innersten Herzen diese Möglichkeit vorbehalten wollen, so würde ein Federstrich alle Ungewißheit gehoben und auch den Erben gebunden haben, ja ein beweisbares Wort der Erklärung hätte zur rechtlichen Begründung eines auch den Erben bindenden Verhältnisses genügt. Allein der Federstrich, die Erklärung erfolgten nicht, und darüber soll der Erbe in eine stärkere Gebundenheit gerathen, als sie für den Erblasser bestanden hat? Man wird sich aus dieser Fragestellung wohl unschwer die Ueberzeugung bilden können, daß der Erbe ja allerdings sich moralisch zu denjenigen Handlungen verpflichtet fühlen sollte, von denen er annehmen kann, sie würden den Ansichten seines Erblassers entsprechen. Er entlasse den alten Diener nicht aus dem Hause, er gebe dem Reitpferd des Erblassers das Gnadenbrod, er zahle die Beiträge an Spital und Armenanstalt, wie sie der Erblasser gezahlt hat. Ja ein feinfühliger Erbe scheut sich an solchen Dingen etwas zu ändern bis zu dem Grade, daß er hiervon weit weniger als von seinen eigenen Gepflogheiten abweicht. Aber das Recht macht ihm daraus keine rechtliche Pflicht. Wollte der Erblasser eine solche begründen, so hätte es ihm zugestanden, wenn er nicht bei Lebzeiten dies festsetzen wollte, doch auf seinen Todesfall das Gewünschte zu verfügen, Vermächtniß und Auflage, Vorbehalt und Bedingungen konnten den Erben rechtlich an den Willen des Erblassers binden. Ist aber eine solche Verfügung nicht erfolgt, so sei der Erbe so frei, wie es der Erblasser war. Er nimmt in sein Bewußtsein allerdings jenes Stück des fremden Bewußtseins auf, aber damit zugleich auch das Bewußtsein der Freiheit, so oder anders handeln zu können. Er ist sich selbst und andern eine stärkere Gebundenheit nicht schuldig, als wie sie für den Erblasser vor dem Erbgang bestanden. Der Erbgang erzeugt aus sich heraus keine neue Pflichten, er setzt nur die vom Erblasser getragenen oder für

den Fall seines Todes begründeten fort. Ja nicht einmal das Recht der unbedingt freien Anordnung steht dem Erblasser zu, denn er muß den nächsten Erben den Pflichttheil der Erbschaft gerade so hinterlassen, wie er ihn bei seinem Tode selbst sein eigen nennt.

Das Rechtsbewußtsein verlangt von uns also nichts weiter, als den Uebergang der Rechte des Erblassers und seiner Pflichten, soweit der Nachlaß dafür aufkommen kann. Die sittlichen Pflichten des Erblassers sind bloße sittliche Pflichten auch für den Erben, sie werden für diesen durch den Erbgang nicht zu Rechtspflichten. Die Nachfolge bringt den Erben in keine andere Lage, als sie der Vorgänger selbst hatte, sie läßt den Erben diese Freiheit als ein Stück der Erbschaft selbst.

III.

Dies alles mag zugegeben werden und unzweifelhaft sein für die gemeinen Vermögensrechte, die dem Erblasser Dritten gegenüber zugestanden haben. Es ist aber nicht ausgemacht, daß es sich ebenso verhalte mit andern Rechten, die sich ihrer Natur nach mit der Person des Erblassers weit inniger verbinden, als dies mit jenen vermögensrechtlichen Forderungen und dinglichen Rechten der Fall ist.

Fassen wir nach dieser weitern Richtung zunächst ein Allgemeines ins Auge, worauf jeder rechtschaffene Mensch Anspruch erheben kann: Bei seinen Lebzeiten konnte der Erblasser verlangen, daß er in seiner Person vor ungerechtfertigten Angriffen geschützt werde, und für Verletzungen stand ihm die Schadensersatzklage zu. Wie stellen sich nun die Erben zu dieser rechtlichen Befugniß? An körperliche Angriffe auf die Person des Erblassers ist nach seinem Tode allerdings nicht mehr zu denken. Denn der Leichnam ist nicht mehr die Person des Dahingeschiedenen. Wie aber verhält es sich mit den Angriffen auf die Ehre des Verstorbenen? Hat hierin der Erbe die Person des Erblasser mit ihrem Bewußtsein von Rechten und Pflichten in sich aufgenommen, kann er die Klage erheben, wie dem Verstorbenen es zugestanden hätte, wenn er bei seinen Lebzeiten beleidigt worden wäre? Wenn unsere früheren Ausführungen zutreffen, wenn der Erbe sich mit der Person des Erblassers wirklich in dem vorausgesetzten Grade verbunden hat, dann verletzt, wer diesen angreift, auch jenen, und in der That haben die Gesetzgebungen und die Rechtsprechung in wiederholten Fällen dieser Auffassung Recht gegeben, und als ein bekannter Historiker einen nicht minder bekannten Novellisten und Politiker ein paar Jahre nach seinem Tod in seinem Geschichtswerk eine feile Seele genannt hat, so haben die Erben mit Recht ihn verklagt und die Richter ihn schuldig gesprochen.

Und nun stellen wir diesem allgemeinen Recht jene persönliche Befugniß gegenüber, aus der das Urheberrecht entspringt: Der Erblasser konnte bei seinen Lebzeiten über seine Gedanken und Geisteswerke verfügen, und wenn nun auch seine Ideen und Einfälle mit ihm zu Grabe getragen worden sind, so hinterläßt er vielleicht doch allerlei Niederschriften, die er hätte veröffentlichen können. Sollen nun bei solcher Lage die Erben befugt sein, für den Erblasser zu handeln? Sind sie in diesen rein persönlichen Beziehungen zu den Geisteswerken des Verstorbenen in dessen Befugnisse eingetreten? Haben sie auch hierin alle die Rechte ererbt, die dem Erblasser zugekommen waren?

Bevor wir diese Frage beantworten, müssen wir das besprochene Allgemeine, das in einer jeden Persönlichkeit liegt, uns nach einer andern Richtung noch klarer vergegenwärtigen. Schon bei der Klage aus Ehrverletzung kann es sich fragen, ob die Erben unter allen Umständen zur Klage berechtigt wären. Es ist beispielsweise einem zurückgetretenen Politiker und Parteihaupt zu seinen Lebzeiten der Vorwurf wiederholt gemacht worden, daß er bei einer Umwälzung sich an der Plünderung der Staatskasse betheiligt habe, und er hat im Bewußtsein der Absurdität dieser Behauptung und der Nichtswürdigkeit der Feinde, die sie erhoben, dazu geschwiegen. Wie er nun stirbt, wird der Angriff in den Nekrologen wiederholt, und nun klagen die Erben. Müssen sie sich nicht den Einwand gefallen lassen, daß der Erblasser selbst hierauf geschwiegen

und daß sie sich doch nicht mehr Rechte herausnehmen sollten, als der Erblasser selbst zu bethätigen für nöthig erachtet habe? Wir finden nicht, daß dieser Einwand berechtigt sei, und zwar schon deshalb nicht, weil die Verletzung des Erblassers zugleich eine Kränkung der Erben bedeutet. Ueberdies aber ist der Schluß nicht richtig, daß der Erblasser, weil er bei früheren Angriffen geschwiegen, auch später sich alles hätte gefallen lassen. Es ist vielmehr ebenso wohl möglich, daß er noch bei Lebzeiten schließlich genug bekommen und die Kläffer mit einem wuchtigen Quos ego zur Ruhe gewiesen hätte. Ja man darf sich daran erinnern, daß frühere Statutarrechte hie und da die Erben sogar in ihrem Klagerecht besser gestellt haben, als den Verstorbenen, indem sie dem Beklagten bei Ehrverletzung gegen Todte, dem sogenannten Todtenschmähen, die Einrede der Wahrheit versagt haben, womit die Rechtsordnung in hervorragender Weise dem alten Spruche „de mortuis nihil nisi bene“ Respekt erwiesen hat. Die Erben sollen also aus der Persönlichkeit des Erblassers heraus auch dann berechtigt sein, wenn der Erblasser selber zu seinen Lebzeiten von seinen Befugnissen keinen Gebrauch gemacht hat. Sie mögen sich für ihn wehren, wie es ihm selber zugestanden hätte, oder sie mögen es bleiben lassen, das ist ihre freie Entschließung.

Trifft nun die gleiche Ueberlegung auch zu, wenn es sich um die Geisteswerke handelt, die der Erblasser hinterlassen hat? Damit berühren wir den Kern unserer Frage, zu deren Beantwortung wir die typischen Fälle, die hier gegeben sein können, unterscheiden müssen.

IV.

Wer in sein Bewußtsein den Existenzkreis eines Anderen aufnimmt, der erweitert damit sein eigenes Bewußtsein. Er übernimmt die Rechte und Pflichten des Verstorbenen als seine eigenen, und soweit es sich um neutrale Rechte und Pflichten handelt, um das Geld, das in jedermanns Händen dasselbe ist, hat ein solcher Uebergang auch nichts Besonderes auf sich. Umgekehrt ist man ebenso allseitig damit einverstanden, daß bei den Rechten und Pflichten, die höchstpersönliche genannt zu werden pflegen, das heißt bei solchen, die sich aus öffentlichem Rechte, aus dem persönlichen Eherecht und dem Eltern- und Kindesrecht ableiten, der Uebergang auf die Erben ausgeschlossen sei. Gehören nun das Urheberrecht, an einem noch nicht veröffentlichten Geisteswerk zu den ersteren oder zu den letzteren, kann hier der Erbe in die Stellung des Erblassers eintreten, oder handelt es sich um Dinge, die den höchstpersönlichen Rechten und Pflichten gleich zu achten sind?

Gegenüber der herrschenden Rechtsordnung, die auf diese Fragen mit einer grundsätzlichen Bejahung des Nachfolgerechtes der Erben geantwortet hat, wird das Bedenken in jedem Falle nicht unerwogen bleiben dürfen, das aus der Ueberlegung sich ableitet, wie sehr die Urheberschaft an Geisteswerken mit der Persönlichkeit des Urhebers verwachsen ist. Was bedeutet es, Erbe eines großen Namens zu sein, wenn die geistigen Persönlichkeiten von Vater und Sohn sich nicht decken? Wie soll der Erbe des Dichters, des Forschers, des Gelehrten in diesen Existenzkreis eintreten, wie soll er ihn sich aneignen dürfen, wenn es an der Voraussetzung einer entsprechenden Individualität mangelt? Und die Schwere dieses Bedenkens wird nicht geringer, wenn wir den Verhältnissen ins Einzelne nachgehen und die Folgerungen aus jenem Nachfolgerecht in allen Theilen zu Ende führen.

V.

Vergegenwärtigen wir uns zunächst den einfachsten Fall, da ein Schriftsteller zu seinen Lebzeiten das Geisteswerk zur ersten Auflage einem Verleger übergeben hat. Stirbt er, so befindet sich in seinem Nachlaß die Forderung auf das Honorar. Diese unterscheidet sich von den andern Geldforderungen in keiner Weise, und es kann nicht zweifelhaft sein, daß sie auf die Erben, so wie sie liegt, übergeht. Das ökonomische Recht hat hier eine Konstituirung er-

fahren, die es durchaus als billig erscheinen läßt, wenn die Rechtsordnung es vor Beeinträchtigung schützt. Hier hat am frühesten zur „Verhütung des schmählichen Nachdruckes" die Rechtsordnung mit dem Schutze des Autorrechts eingesetzt. Der lebende Autor selbst hat hier noch durch eigene Verfügung einen Vermögenswerth geschaffen, den Andere durch ihr Verhalten nicht stören dürfen. Nur das eine Bedenken möchte hier etwa Platz greifen, daß nämlich der allgemeinen Lesewelt daran gelegen sein könnte, das Werk in schönerer und billigerer Ausstattung zu erhalten, als der vom Autor selbst gewählte Verleger es herauszugeben sich verpflichtet fühlt. Aber diesem Interesse der Allgemeinheit steht das begründete Recht des Einzelnen gegenüber, und zwar nicht anders, als es auch sonst etwa bei privaten Eigenthumsrechten der Fall ist, und bei solcher Kollision der Rechtsideen darf die eine die andere nicht verdrängen. Vielmehr ist eine Ausgleichung in Gestalt der gegenseitigen Abgrenzung der Rechtssphären geboten, wie er sich beim Grundeigenthum im Nachbarrecht und in unserem Falle in der Bestimmung findet, daß die Erben das Recht des Autors nur noch für eine bestimmte Frist einseitig für sich ausbeuten können, und zwar ist diese Frist in der neueren Zeit in großer Verbreitung bekanntlich bis auf dreißig Jahre nach dem Tode des Erblassers angesetzt worden. Nach deren Ablauf bekommt die Allgemeinheit ihr Recht, und jeder Nachdruck ist frei gegeben. Das berührt im weitern unsere Frage nicht, denn jedenfalls wird durch die Geltendmachung des Rechts aus dem Verlagsvertrag die Persönlichkeit des Erblassers in ihrer Individualität, in ihrer Eigenart und in ihrem besonderen geistigen Namen gar nicht berührt. Ihre Fortsetzung und der Uebergang der Forderung auf die Erben ist hier ohne Bedenken zuzulassen.

VI.

Nun ändert sich aber bereits die Frage, wenn eine alte Auflage sich erschöpft und die Vergebung einer neuen möglich oder sogar nothwendig wird. Hier könnte der Schriftsteller selbst entweder über diese neue Auflage irgend eine Vereinbarung treffen, oder das Werk vergriffen sein lassen, er könnte, wenn er sich zu ersterem entschließt, die neue Auflage umarbeiten, durchsehen und verbessern oder erweitern, oder sie unverändert der ersten folgen lassen. Er wird es so oder anders anordnen, je nach dem sich dies mit seinem besten Wissen und Gewissen verträgt, er setzt ein Stück seiner eigenen schriftstellerischen Persönlichkeit ein, indem er diese Frage entscheidet, und je nach dem er die zweite Auflage verbessert oder sie mit den alten, und nun verstärkt empfundenen Fehlern neu in die Welt hinaussendet, steigt oder fällt sein literarischer Ruf. Er hat vielleicht auch seine Anschauungen geändert. Als „Atheist" schrieb er seine ersten Aufsätze, die Lebenserfahrungen haben ihn aber zum „weisen, gottesfürchtigen Manne" gemacht, und um keinen Preis würde er dazu die Hand bieten, seine überwundenen Irrthümer in neuer Auflage erscheinen zu lassen. Oder er hat sein Arbeitsgebiet gewechselt und sieht sich gar nicht mehr im Stande, den Anforderungen einer neuen Auflage zu entsprechen. Dies alles liegt in seinem Ermessen und hängt mit seinem höchst eigenen persönlichen Wesen zusammen. Und nun, da er stirbt, treten wirklich die Erben in seine Stellung, in seine eigensten Rechte und Pflichten ein, können sie wirklich fortan, so wie er es gekonnt hätte, darüber verfügen, ob und wie die zweite Auflage geschehen soll?

Man könnte auf den Gedanken kommen, die Erben einfach bei der vorliegenden ersten Auflage zu behaften, so daß sie die Wahl hätten, entweder den Willen des Verstorbenen in der Gestalt, wie er bei der Festellung der ersten Auflage zum Ausdruck gekommen ist, fortzusetzen, oder aber auf die Fortsetzung zu verzichten. Man könnte auch versuchen, ihnen eine positive Befugniß, die neue Auflage nach Gutfinden einzurichten zuzugestehen, die negative aber, die Auflage bleiben zu lassen, im Interesse der Allgemeinheit zu verweigern. Aber das eine wie das andere würde auf gewaltige Bedenken stoßen. Ein dichterisches Werk kann ja allerdings der Veränderung in einer neuen Auflage für die Regel entbehren, wogegen bei wissenschaftlichen Werken ein Verbot der Veränderung die Autorrechte der Erben überhaupt beseitigen und also

eine ungleiche Behandlung der verschiedenen Literaturgattungen begründen würde. Und bei Schriften politischen oder sozialen Charakters müßte eine Verpflichtung der Erben, sich Neuauflagen einfach gefallen zu lassen, sobald sie nicht selbst sie unternehmen wollen, unter Umständen zur Kränkung persönlicher Verhältnisse führen, die nicht in dem Willen einer billigen Rechtsordnung liegen kann. Somit bleibt uns schließlich doch nur die Alternative, entweder die Fortsetzung durch die Erben zu untersagen, oder aber sie voll und ganz zu gestatten, als würde es sich um die bloße Frage der Ausbeutung eines wirthschaftlich werthvollen Rechtes handeln. Und in der That entscheidet sich die herrschende Rechtsordnung bei dieser Sachlage in letzterem Sinne. Wer sollte den Erben ihre ökonomischen Ansprüche verletzen dürfen? Sie sind berufen den Erblasser fortzusetzen, und daß er ein Schriftsteller war, soll ihnen zu gute kommen, gerade so, wie wenn er ein Kaufmann gewesen wäre. Das fertige bereits verlegte Werk ist einmal hergestellt und veröffentlicht, es gehört in den Rechtskreis, der auf die Erben übergegangen ist. Gleich so, wie eine laufende Auflage auf die Erben übergeht, so sollen sie auch die neuen Schicksale des Werkes bestimmen können, zur Wahrung ihrer ererbten Machtfülle, wie sie der Verstorbene selber zu seinen Lebzeiten besessen hat.

VII.

Allein die Frage kann sich noch schwieriger gestalten: Der Schriftsteller hat bei seinem Tode Werke hinterlassen, die noch gar nicht verlegt worden sind, wie dann? Sind sie von dem Autor selber noch druckfertig hergestellt, so daß nur der Verleger fehlt, um sie zu publiziren, so mag man sich einem ähnlichen Gedankengang fügen, wie wir ihn in Betreff der zweiten Auflage verfolgt haben. Zwar weiß man nicht, inwieweit der Erblasser nicht vor der Drucklegung sein Manuskript noch verändert haben würde, aber man ist doch darüber im Klaren, daß er das Werk für die Oeffentlichkeit bestimmt und für diesen Zweck zu einem Abschluß gebracht hat. Was aus dem Werk gewonnen werden kann, mag also der Erbe sich aneignen und auch, wenn er vielleicht ein anderes Urtheil über die Art der Publikation hat, als es der Erblasser gehabt hätte, so mag das angehen, denn die Frage betrifft doch wesentlich nur das äußere Gewand und die ökonomische Nutzbarmachung des Werkes, und um solche Fragen aus dem Nachlaß zu entscheiden, dafür ist des Autors Erbe. Er soll also dem Werk die noch fehlende Publikation geben, er soll auch z. B. bestimmen können, daß es als Buch erscheine, während der Verfasser die Abhandlung in seinen Gedanken für eine bestimmte Zeitschrift geschrieben hat. Diese Befugniß steht ihm zu, gerade so wie bei der Fortsetzung der Publikation in der zweiten Auflage. Auch Veränderungen müssen ihm wohl gestattet werden, sobald wir es ihm bei der neuen Auflage zugestanden haben.

VIII.

Jedoch der Erblasser ist auch mitten aus Entwürfen abberufen worden. Es liegen Anfänge von Werken da, die er ausgearbeitet hat und über deren Vollendung er gestorben ist. Oder auch alte Werke, Jugendarbeiten werden in seinem Nachlaß vorgefunden, zu deren Publikation er sich nie hatte entschließen können. Der Novellist hinterläßt ein seiner Lehrzeit entstammendes Drama, über dessen Werth er selbst das Urtheil besaß, daß es besser nicht veröffentlicht werde, und nun finden es die Erben in seinem literarischen Nachlaß. Wozu sollen sie nun befugt sein? Können sie die Entwürfe, so wie sie vorliegen, veröffentlichen? Sind sie im Recht, wenn sie sie ausarbeiten oder ausarbeiten lassen? Dürfen sie über die eigene Ansicht des Verstorbenen sich hinwegsetzen und die unvollkommene Jugendarbeit als ein nachgelassenes Werk des großen Dichters auf den Büchermarkt werfen? Oder nun finden sich weiter Tagebuchnotizen, vertrauliche Blätter, Aufzeichnungen intimsten Inhalts in des Schriftstellers Nachlaß. Der Verstorbene hatte vielleicht die Gepflogenheit, über alle Menschen, mit denen er

zu verkehren kam, sich zur Abklärung seiner eigenen Eindrücke ein paar Zeilen niederzuschreiben, die aus dem innersten und augenblicklichsten Empfinden heraus ohne Selbstkritik und ohne den Gedanken an fremde Ohren oder Augen niedergeschrieben wurden, und nun sollen sie, zum großen Gaudium oder Entsetzen der Mitwelt nach seinem Tode der Oeffentlichkeit preisgegeben werden? Oder er hat über die Werke, die er gelesen, vielleicht zum Zwecke späterer Benützung bei seinen wissenschaftlichen Arbeiten die Kritik, wie sie der Augenblick ihm eingegeben, aufgezeichnet. Er war ein scharfer Patron, und die Bemerkungen von „Unsinn, lächerliche Uebertreibung, wohlfeile Nachahmung" schwirren in Masse in diesen nachgelassenen Papieren herum, und nun sollen die Erben die pikante Literatur vermehren, indem sie diese Notizen als ein nachgelassenes Werk veröffentlichen? In ihrem ökonomischen Interesse mag es schon liegen, wenn sie dergestalt vorgehen, aber entspricht es dem Verhältniß der Erben zum Autor, entspricht es der Würde des Urheberrechts, kann hier von einem Urheberrecht überhaupt die Rede sein?

Man wird von vornherein zugeben, daß solche Notizen und fliegende Blätter allerdings noch kein Geisteswerk sind, aber sie werden in ein solches umgewandelt, sobald sie der Urheber hierzu bestimmt, was in hinreichender Weise durch eine bloße Zusammenfassung äußerlichster Art geschehen kann. Der Haufe loser Aufzeichnungen und Anmerkungen, wie sie im Sammelkasten des Schriftstellers sich allmählich aufspeichern, liefert nach der Geistesart des Autors ganz wohl ein überaus interessantes und viel gelesenes Buch, sobald der Verfasser diese Sammlung z. B. als „Tagebuch eines Aufmerksamen" oder „eines Lebendigen" als „Bekenntnisse" irgend einer „Seele" herausgiebt. Es fehlt also auch hier in dem Entschluß zur Herausgabe nach der dem Verfasser gegebenen Möglichkeit nur ein letzter Schritt, den der Autor bei Lebzeiten zu thun gehabt hätte, um das Geisteswerk formal herzustellen, eine letzte Entscheidung um uns jeden Zweifel zu rauben, und wenn wir in den oben betrachteten Fällen gefunden haben, dieses letzte Urtheil könne auch vom Erben ausgehen, so müssen wir konsequent sein und auch hier es zugeben, daß die Erben in die Lücke treten, den noch fehlenden Entschluß ersetzen und nach ihrem eigenen Willen über die Frage entscheiden können. Die in der Persönlichkeit des Autors liegenden Befugnisse haben ihren Uebergang auf die Erben erfahren, sie sind zu Befugnissen ihrer selbst geworden, diese dürfen nun vornehmen, was der Erblasser durfte, und sind nicht an dasjenige gebunden, was er bei Lebzeiten thun wollte, es giebt keine Instanz, die die Erben hieran verhindern könnte. Sie mögen die künstlerische Ehre und den literarischen Ruf ihres Vorfahren schonen oder verletzen, mehren oder mindern, was sie thun, geschieht von Rechtswegen. Allerdings werden sie das Urtheil der Mit- und Nachwelt wachrufen. Man wird es ihnen nachreden, wenn sie pietätlos die Geheimnisse ihres Ahnen vor aller Welt preisgeben, man wird es ihnen verargen, wenn sie den Zeitgenossen das Geisteswerk des Ahnen verstümmelt vorlegen oder gar vollständig vorenthalten. Aber solche Urtheile hat ja auch der Autor selber die Möglichkeit auf sein Haupt herabzubeschwören. Es sind Urtheile und Kritiken, die die rechtlichen Fragen nicht berühren. Der Ruf eines Autors macht sich ohne jede Abhängigkeit von dem rechtlichen Charakter und der rechtlichen Tragweite seiner Stellung. Die Erben haben als solche den Kreis des bewußten Ichs des Schriftstellers als ein Bestandtheil ihrer eigenen Sphäre überkommen, und damit ist zur Sicherung ihrer Ansprüche genug gesagt. Sie entscheiden souverain so gut über die hinterlassenen wie über die fortzusetzenden literarischen Werke ihres Erblassers.

IX.

Man versucht es wohl, diese Machtstellung der Erben auch daraus zu erklären, daß man diesen ein Eigenthum zuspricht, das sie an den Manuskripten des Autors ererbt hätten. Aber diese Erklärung reicht nicht aus. Denken wir an den Fall, daß ein Antiquar die Bibliothek eines Gelehrten erworben hat. Er findet in den Büchern eine Reihe von Notizen, die der Gelehrte über die einzelnen Bücher sich aufgezeichnet hat, Urtheile über alle Novitäten, die ihm

zugekommen. Und nun sammelt der Antiquar diese fliegenden Blätter und giebt sie heraus als „nachgelassene Studien und Kritiken“ des berühmten verstorbenen Mannes. Das werden die Erben sich nicht ohne weiteres gefallen lassen müssen. Denn der Antiquar setzt die Persönlichkeit des Autors nicht fort, er erhält in Folge eines Rechtsgeschäftes unter Lebenden nur das Eigenthum an den Papieren, er erfährt keine Erweiterung seiner Persönlichkeit aus dem Ich des Verstorbenen. Ausschließliche Befugniß der Erben bleibt es also, auch in einem solchen Falle, solange sie nicht das Verlagsrecht veräußert haben, über die Herausgabe der Papiere zu beschließen. Die Sache liegt für sie hier nur deshalb ungünstiger, weil sie thatsächlich nicht in der Lage sind, die Manuskripte einem Verleger liefern zu können. Sie müssen sie zuerst vom Antiquar zurückverlangen und ob sie auf diese Rückgabe einen rechtlichen Anspruch haben, ob ihnen der Buchhändler nicht wirksam entgegen halten kann, das Verlagsrecht sei nach der Meinung des Erwerbsgeschäftes auf ihn übertragen worden, das beurtheilt sich nach der Vertragsstellung des Antiquars zu den Erben. Klar ist die Sache von vornherein nicht, aber sie betrifft nicht unser Thema nicht den Erbgang. Denn auch zu Lebzeiten des Autors kann es gegebenen Falls eine Frage, werden, ob er ein Manuskript einem andern im Sinne der vollständigen Preisgabe jedes eigenen Rechtes übertragen und also auch auf sein Autorrecht verzichtet habe oder nicht. Man denke nur an den Fall, da der Dichter ein Gedicht, ohne Abschrift zu nehmen, in ein fremdes Album niederschreibt und nachher mit seinem Verlangen um Mittheilung der Verse zum Zwecke weiterer Verwendung bei dem weiland glücklichen Empfänger auf Widerstand stößt, weil dieser das Albumblatt für sich allein besitzen möchte, oder an den Fall, da jemand Briefe zu veröffentlichen sich anschickt, die er als Adressat von dem berühmten Schriftsteller empfangen hat. Gegenüber dem Autor selber, wie gegenüber seinen Erben ist es hier überall sicherlich nicht das Eigenthum am Manuskript, was das Recht der Veröffentlichung begründet, sondern einzig die Autorschaft und die Nachfolge in deren Rechte auf Grund einer besonderen Uebertragung unter Lebenden oder kraft Erbganges.

X.

Der Schluß, zu dem wir hiermit gelangen, läßt an Klarheit und Einfachheit nichts zu wünschen übrig, und wird die Fortsetzung in der geistigen Welt, in der der Erblasser gestanden hat, nach den Grundsätzen des Erbrechts behandelt, so kann auch über die Richtigkeit der gezogenen Folgerungen kein Zweifel bestehen. Aber wohl ist die Frage erlaubt, ob denn dieser Zustand befriedigend sei, ob er einer tieferen Erfassung des Urheberrechtes nach Recht und Billigkeit entspreche?

Fassen wir das Urheberrecht nur als einen ökonomischen Werth auf, gehen wir von der Anschauung aus, die nachgelassenen Papiere des Schriftstellers, seien den nachgelassenen Papieren des Bankiers einfach gleich zu halten, und es repräsentire sich den Erben eine nachgelassene Novelle im gleichen Geiste, wie ein nachgelassener Tausend-Mark-Schein oder ein Dividendencoupon, dann können wir es auch nicht wohl bestreiten, daß die Ausbeutung eines Geisteswerkes mit allem Recht den gezeichneten erbrechtlichen Grundsätzen unterstellt werde. Der Tausend-Mark-Schein ist in der Hand eines Jeden für das Recht gleichviel werth. Er mag wohl oder übel angewendet werden, er ist dafür da, zu allen geldwerthen Diensten brauchbar zu sein, seine neutrale Funktion überantwortet ihn mit gleichen Rechten der Hand des Geizigen, wie des Verschwenders. Und auch bei andern, sogar bei ideellen Nachlaßobjekten zeigt sich diese gleiche Indifferenz, sobald sie nur für Vermögen geschaffen sind. Denken wir an ein blühendes Spezereigeschäft: Der Erblasser war ein überaus gewandter, zutrauenerweckender Geschäftsmann und hinterläßt den allerbesten Ruf, von dem seine Erben, auch wenn sie ihn nicht verdienen, noch eine Zeitlang wohl leben werden. Aber für die Erben ist nicht der Ruf im Rechtssinn das Objekt der Vererbung, sondern das Geschäft als rein ökonomischer Apparat, und dieser geht auf sie über, mögen sie tauglich oder untauglich sein zu seiner Fortsetzung. Das Gleiche

gilt in Bezug auf die Firma, wo das Firmenrecht nicht die Wahrheit der Firmen verlangt, und läßt sich von der Fabrik- und Handelsmarke sagen: Alle diese Beziehungen berühren in den Augen der Rechtsordnung das Oekonomische, und die Erben erwerben die daraus entspringenden Rechte ohne jede Rücksicht auf die Person des Erblassers. Ist diese mit dem Tod der Herrschaftssphäre entrückt, so bedeutet sie für die Handhabung des hinterlassenen Rechts nichts weiter mehr, als etwa eine Mahnung, das gute Beispiel zu befolgen, und diese Mahnung ist dem Rechte nicht erreichbar.

Darf nun aber in vollem Ernst von den Geisteswerken behauptet werden, daß sie für die Rechtsordnung nur als Apparat zum Geldgewinn in Frage kommen? Diese Voraussetzung müssen wir bekämpfen, wenn wir gegenüber der herrschenden Anschauung einer Ergänzung und Verbesserung des geltenden Rechtes das Wort reden wollen, und in der That scheint es uns auf Grund des schon oben befolgten Gedankenganges nicht schwierig zu sein, die Reformbedürftigkeit der bestehenden Ordnung darzulegen.

Es ist richtig, daß das ökonomische Element im Autorrecht überhaupt den Anstoß gegeben hat, die Urheberrechte zu einem rechtlich geschützten Institut zu erheben. Es trifft ferner zu, daß das Recht, zumal das Privatrecht vorwiegend die ökonomischen Interessen ins Auge faßt, daß es bei den geistigen Interessen, wenn auch nicht nothgedrungen, so doch in vorsichtigster Zurückhaltung die wünschenswerthe Ausgleichung in erster Linie den Betheiligten selbst überläßt. und daß es in diesen Fragen regelmäßig erst da einsetzt, wo eine Verschiebung der ökonomischen Interessen das Rechtsbewußtsein zu verletzen droht, wo, auf unserem Gebiete, ein Schriftsteller oder der, dem er sein Recht übertragen hat, durch Nachdruck um seinen Lohn für die geistige Arbeit gebracht werden will. Es ist in einem solchen Falle billiger, den Schriftsteller und seinen Verleger zu schützen, als den Freibeuter, der nichts für sich hat, als seine Betriebsamkeit, Auch kann wohl behauptet werden, daß diese Hervorkehrung des ökonomischen Schutzes zu Lebzeiten des Autors wohl hinreicht, annehmbare Zustände zu schaffen, da es doch immer der Urheber selber ist, der zur Sache sehen und dem geistigen Elemente nachhelfen kann, so oft es Noth thut. Reicht nun aber diese rein vermögensrechtliche Behandlung auch hin, wenn der Urheber gestorben ist?

Schon zur Lebenszeit des Schriftstellers müssen wir die rein vermögensrechtliche Behandlung des Urheberrechts mit einem Vorbehalt begleiten, der in den Gesetzen nicht unmittelbaren Ausdruck findet, der aber doch als der Natur der Sache entsprechend auf allgemeinen Beifall rechnen darf. Der Autor kann allerdings zu seinen Lebzeiten das Werk auf andere übertragen, und es ist seine Sache zu bestimmen, auf wie lange und mit welchen Folgerungen die Uebertragung geschehen soll. Uebergiebt er dem Verleger eine einzige Auflage, so behält er das Recht, sich der zweiten so oder anders anzunehmen, denn er bleibt der Autor. Uebergiebt er das Werk für alle Auflagen, so behält er wenigstens das Recht zu Abänderungen bei jeder neuen, so wie es in guten Treuen, nach seinem schriftstellerischen Wissen und Gewissen nothwendig erscheint. Uebergiebt er das Werk zu stereotypirter Ausgabe, so mag er allerdings nach einigen Jahren sich bitter darüber beklagen, wenn irgend ein Fehler, eine Gedankenlosigkeit immer und immer wieder sich abrollt und auf seinen Namen in die Welt hinaus verbreitet wird, aber er hat es so gewollt, er selbst hat sich die Hand gebunden. Ueberdem bleibt ihm unter allen Umständen eine letzte persönliche Befugniß, auf welche er nicht verzichtet hat, ein letzter Einfluß auf die Gestaltung des Werkes, auf den kaum je in rechtsverbindlicher Weise Verzicht geleistet werden könnte: Auf seine Kosten mag der Autor auch in dem letztangeführten Falle den Fehler aus den Platten meißeln und das Defekte durch richtige Einsätze ergänzen lassen. Ja selbst bei bestellten Werken und sogar beim Porträt, das der Maler angefertigt, wer wollte bestreiten, daß der Künstler nicht immer noch das Recht behalte etwas daran zu verbessern? Wenn er es mit seinem Rufe unvereinbar findet, daß irgend ein Licht nicht richtig aufgesetzt worden ist, wie soll er — unter seiner ökonomischen Verantwortlichkeit — daran

verhindert werden, die nöthigen Verbesserungen anzubringen? Das Recht ordnet die Uebertragung nur in der ökonomischen Beziehung, und in diesem Umfang gewährt es seinen ganzen Schutz. Aber höher steht ihm das geistige Band zwischen dem Hersteller und seinem Werk, und deshalb läßt es die Beziehung zum Autor niemals vollständig untergehen. Die Persönlichkeit des Urhebers, sein Ruf und seine Ehre leben in seinem Werke, dies alles hat er nicht mit verkauft, er ist es zu wahren berufen und bleibt in diesen Rechten trotz all dem Einfluß, den der ungerechte Mammon über ihn erhalten hat.

Und nun, wenn er stirbt, sollen seine Erben in diese Lücke der persönlichen Beziehungen eintreten? Der Erbe des Malers soll etwas nachzubessern kommen? Unsinn! Oder der Erbe des Autors aus dem stereotypirten Satz einen Ausdruck herausmeißeln lassen? Gleichfalls Unsinn! Oder der ungelehrte Erbe des Gelehrten das Werk in fadenscheinigem Dünkel zu neuer Auflage befördern? Wiederum Unsinn, möchten wir sagen, wenn wir in diesem Falle nicht bereits in ein Gebiet hinüber greifen würden, wo die Rechtsordnung nach unseren obigen Ausführungen sich anders entschieden hat. Leider ist dem so: Um dem Erben seinen Anspruch auf die ökonomische Seite der Angelegenheit nicht zu verkümmern, giebt man ihm mit vollen Händen gleich auch noch die geistige, die persönliche Nachfolge, oder also die Geldfrage übermannt die Frage des geistigen Rufes, man macht sich diese letztere Beziehung dienstbar, um jene zu retten.

So weit es sich um eine Fortsetzung der Persönlichkeit ohne die besondere Nuance des Verstorbenen als Schriftsteller handelt, wird man hiergegen ja allerdings wiederum keine Einsprache erheben können. So wird man dem Erben nicht nur ein Recht gegen den Nachdruck zu klagen einräumen, sondern ihm unbedenklich auch die Befugniß zugestehen, bei etwa vorfallenden Angriffen auf die Ehre des Erblassers klagend vorzugehen. Ein normales Ehrgefühl wird, wie es der Richterspruch voraussetzen muß, ohne weiteres bei den Erben wie beim Erblasser angenommen werden müssen, und die Ehrverletzung des verstorbenen Autors vermag daher den Erben gerade so zu kränken, als würde es sich um eine Verletzung der eigenen Person handeln. Aber nun, wo die positiven Eigenschaften der Fähigkeiten und der Geistesart des Autors in Frage stehen, seine spezielle Begabung in seiner Ideenwelt, wie soll da der Erbe dazu kommen, dessen Person fortzusetzen? Wie soll er die Befugnisse ererben, die seinem Ahnen zugestanden und der Persönlichkeit dieses letztern entsprochen hatten? Wie kann es anerkannt werden, daß der Erbe des Dichters in den literarischen Nachlaß des Verstorbenen eintritt, während doch in den allermeisten Fällen das Urheberrecht damit einer Persönlichkeit überantwortet wird, die für dieses Amt gar keine ausreichende Berufung hat? Was würde man zu der Rechtsordnung sagen, bei welcher das Mandat des Anwaltes auf den Sohn sich vererben würde, gleichviel ob dieser im Berufe des Vaters stehe oder nicht? Und ist der Schriftsteller nicht auch Mandatar, freilich nicht Mandatar eines Mitbürgers, wohl aber Mandatar seines Volkes und seiner Zeit!

Wir zweifeln gar nicht daran, daß diese Frage schon tausendmal, wenn nicht erwogen, so doch in ihrem ganzen Gewicht empfunden worden ist. Wir nehmen ohne weiteres an, daß man helfen möchte, die Schwierigkeit liegt nur in dem Hülfsmittel: wie darf, wie kann geholfen werden?

XI.

Eine erste Hülfe ist schon jetzt gegeben, und vorsichtige Autoren bedienen sich ihrer, indem sie in ihrem letzten Willen nähere Bestimmungen über ihren literarischen Nachlaß aufstellen. Der Erblasser kann dabei auf verschiedene Weise vorgehen. Er kann die Verfügung so treffen, daß er die ferneren Auflagen seines schon erschienenen Werkes einem befreundeten Fachgenossen zur Besorgung überträgt. Oder er bestimmt, daß sein Buch unverändert zum Abdruck kommen soll, oder er hinterläßt seine Memoiren mit der Bestimmung, daß sie erst nach dreißig Jahren gedruckt werden sollen. Er kann auch verbieten, daß die Erben ein gewisses Manuskript, das

er hinterläßt, überhaupt veröffentlichen oder er kann seinen ganzen literarischen Nachlaß der Obhut eines Freundes anvertrauen, dem er in bestimmter Richtung überdies Anweisungen geben mag über das, was er thun und lassen soll. In den meisten Fällen sind solche Anordnungen ohne weiteres wirksam. Aber um deren Ausführung noch besser zu sichern, empfiehlt sich ein Weiteres. Man bedenke, daß über die Art der Veröffentlichung oder über das Verbot der Veröffentlichung eines hinterlassenen Manuskripts, wenn diese Verfügung im Testament des Autors schlechtweg enthalten ist, niemand wacht, als der Erbe selber, den sie binden soll, und wer sorgt nun dafür, daß dem letzten Willen auch wirklich nachgelebt werde, wer wacht über die Ausführung der vom Erblasser getroffenen Anordnungen? So lange die Verfügung des Autors nicht einen anderen Hintergrund erhält, mag sie der Erbe ungestraft verletzen; aber die Sachlage ändert sich, sobald der Testator seine Anordnung mit der Erbfolge oder mit einem Legat dergestalt verknüpft, daß ohne deren Beobachtung das Recht auf den Nachlaß verloren oder also der Erbgang und Erwerb durch die Ausführung jener Auflage bedingt erscheint. Da wird auch ein pietätsloser Erbe nachdenklich werden, bevor er sich über die Anordnungen des Erblassers hinwegsetzt.

Dieser Hülfe sind freilich bestimmte Schranken gesetzt. So reicht einmal die Befugniß des Autors nicht weiter, als die Erbenrechte überhaupt Anerkennung finden, und nach Ablauf der dreißig Jahre, soweit diese Periode Anerkennung gefunden hat, kann jeder, der sich im Besitz der Manuskripte befindet, darüber nach Gutdünken verfügen.

Sodann kann der Schriftsteller Gläubiger haben, die bei seinem Tode nicht befriedigt sind, und es ist fraglich, ob diese nicht einfach auf den literarischen Nachlaß greifen dürfen, ohne an die Schranken der Verfügungen des Erblassers gebunden zu sein. Im allgemeinen gehen doch selbstverständlich Gläubigerrechte den Erbenrechten und den Verfügungen des Erblassers vor, wie nun hier? Man hat diesfalls Beispiele von unglaublicher Pietätlosigkeit erlebt. Handschriften, Studien, Tagebücher eines unglücklichen Schriftsteers sillnd nach seinem Tod „gleich allem andern Plunder" unter den Hammer genommen worden, ohne jede Rücksicht auf die Person des Autors. Die Geldforderung hat auch hier das geistige Element überwältigt. Zu einer befriedigenderen Antwort gelangen wir auf Grund unserer früheren Entwicklung. Kann nur der Autor, wie wir es sagten, oder sein Erbe bestimmen, ob etwas als sein Geisteswerk veröffentlicht werden soll oder nicht, und giebt also das Eigenthum an Manuskript kein Recht zur Publikation, so ist über das Recht der Gläubiger ohne weiteres entschieden, sie haben an den erworbenen Papieren kein Autorrecht, sie haben nur die faktische Möglichkeit der Publikation, die ihnen der Erblasser selbst, oder für die Dauer der Erbenrechte sein Nachfolger übertragen oder verbieten kann. Nur einen Vorbehalt müssen wir für diesen Fall zu Gunsten der unbefriedigten Gläubiger anfügen. Wäre nachzuweisen, daß der Schriftsteller oder seine Erben arglistig und nur, um den Gläubigern den Werth seines Werks zu entziehen, die Veröffentlichung untersagt und die Ausbeutung verboten hätten, dann müßte die allgemeine Regel helfen, daß der insolvente Schuldner dem Gläubiger Vermögenswerthe nicht in doloser Weise entziehen darf. Aber ein solcher Nachweis wird schwierig sein und setzt jedenfalls voraus, daß das Werk nach dem Urtheil sachverständiger Unparteiischer fertig gestellt ist und aus keinem anerkennenswerthen Grund vom Autor oder seinen Erben der Veröffentlichung vorenthalten werden will.

Endlich könnte man auch noch an die Gebundenheit denken, die für den Erblasser aus den Pflichttheilsschranken erwächst, und sagen, der Erblasser dürfte insoweit keine Bedingungen aufstellen, als er dadurch den Pflichttheil der Erben beeinträchtigen würde, oder also der pflichttheilgeschützte Erbe erhalte mit dem Eigenthum an dem Manuskript auch das nicht zu beschränkende Recht, damit anzufangen, was er für gut finde. Aber damit hat es seine eigene Bewandtniß. Eine Verletzung des Pflichttheils könnte nur dann vorliegen, wenn die Verfügung des Erblassers dem Nachlaß einen Vermögenswerth entzogen oder geschmälert hätte, und an

dieser Voraussetzung fehlt es in unserem Falle. Die Anordnungen des Autors schaffen ja erst den Vermögenswerth. Sein Wille ist maßgebend bei der Entscheidung der Frage, ob und wie ein hinterlassenes Schriftstück als sein Werk an die Oeffentlichkeit gelangen soll. Zum Nachlaß gehört das Geisteswerk nur, sowie er es verfügt hat. Allerdings können die Erben eine mangelnde Entschließung ergänzen, die getroffenen Verfügungen aber umstürzen, dazu haben sie keine Befugniß. Das Verbot oder die Bedingung, unter welcher der Autor sein Manuskript seinen Erben hinterläßt, schmälert also niemals den Nachlaß, sondern setzt immer nur fest, ob und wie weit ein hinterlassenes Manuskript überhaupt als zu verwerthendes Geisteswerk Bestandtheil des Nachlasses bilden könne oder nicht. Auch die Kinder des vermögenslosen Autors sind daher an die Weisung gebunden, die ihnen die Herausgabe eines Manuskripts verbietet, möchte dessen Verlag auch nachweisbar das einzige Vermögen darstellen, das ihnen der Vater hinterlassen hat.

XII.

Innerhalb solcher Grenzen vermag also eine Verfügung des Erblassers seinen Nachlaß zu binden und seinen literarischen Ruf vor Verunglimpfung zu schützen. Aber es ist dabei stets vorausgesetzt, daß eine solche Verfügung vorliege, und sobald aus irgend einem Grunde der jung verstorbene Autor einen letzten Willen nicht hinterlassen hätte, könnte mit allem Recht nur die ökonomische Seite in Frage kommen und der Erbe unbedenklich seine eigene Person an die Stelle des Autors setzen, wenn nicht weitere Rechtshülfen zur Wahrung des geistigen Elementes im Urheberrecht gegeben würden.

Wenn die Rechtsordnung guten Grund hat, einen Uebergang des Autorrechts an die Erben des Autors zuzugestehen, so darf sie dabei doch die schuldige Rücksicht auf den Urheber selber nicht außer Acht lassen. Das Interesse der Allgemeinheit hat sie glücklich wahrgenommen, indem sie dem Erbrecht fast allgemein eine zeitliche Schranke setzt. Warum sollte sie dieser Schranke nicht eine zweite beifügen im Interesse des Schriftstellers selber? Eine solche Beschränkung schwebt uns zur Ergänzung der bestehenden Rechtsordnung in der That vor Augen, ein dem Erbrecht angefügter Vorbehalt, dessen vielgestaltige Wirkungen aus einem einzigen Grundgedanken ihre Erklärung finden würden, der sich uns aus folgender Ueberlegung ergiebt.

Wer als Schriftsteller für die geistige Kultur irgend eine Bedeutung erlangt hat, steht mit den Werken, die der „edle Wahnsinn" aus ihm entstehen läßt, unter eigenartigen Bedingungen. Er befindet sich zum Lebenskreise des sein tägliches Brod erarbeitenden oder beschaulich genießenden Bürgers in einem bald mehr, bald weniger fühlbaren Gegensatz. Von ihm gilt das biblische Wort: Er verläßt Haus oder Brüder, oder Schwestern, oder Vater, oder Mutter, oder Weib, oder Kind, — bald nur dem Geiste nach, bald auch in Wirklichkeit. In seinem täglichen Dichten und Trachten fühlt er sich ihnen entfremdet und gewinnt dafür einen neuen Kreis von Verwandten, der ihn mit ganz andern Banden gefangen nimmt. Er tritt in die Gemeinschaft der Gleichgesinnten, der Fachgenossen, und die kleine, aber innige und feurige Gemeinde der „Wissenden", denen er die beste Anregung und das beste Verständniß verdankt, beherrscht seine Seele in weit höherem Grade, als es der Kreis der leiblichen Verwandten jemals zu thun vermochte. Mag es dem Einzelnen gelingen, das bürgerliche Leben neben dieser geistesgesonderten Welt weiter zu führen, Andere sind hierzu nicht im Stande. Mag es für Einzelne in der Berührung mit Fachgenossen zu Streit und Fehde kommen, Andere fühlen sich ihnen mit ihrem ganzen Gemüth zu geistiger Gemeinschaft verbunden, und in Zwietracht oder Frieden ist es doch immer die geistig intensivste Welt, die „die Ritter vom heiligen Geist" einander verbindet. Die Werke des Schriftstellers gehören auf dieser Grundlage einer großen Gemeinschaft an, sie sind der Schatz eines Kreises, der alle zusammen mit übereinstimmenden Zielen, Hoffnungen, Wünschen, Gedanken und Ideen vereinigt. Die geistige Gemeinschaft legt ihre gewaltige Hand auf die geistigen Werke und fordert sie als ihr Eigenthum. Darf sich die Rechtsordnung dieser Einsicht verschließen?

XIII.

Soweit es sich um die ökonomische Wirkung der Befugnisse und Fähigkeiten einer Person handelt, liegt nach dem Gesagten kein Grund vor, von der gewöhnlichen und allgemein anerkannten Regel abzuweichen. Die gesetzlichen Erben mögen also erhalten, was aus dem literarischen Nachlaß an Gewinn sich ergiebt, sie mögen ihrem Vorfahren, wie in andern ökonomischen Vortheilen, auch hierin nachfolgen, sie sind hiezu nicht mehr und nicht minder berechtigt, als bei einem kaufmännischen Vermögen oder bei überliefertem Familienbesitz. Auf ihre Eigenschaften kommt es hiebei gar nicht an. Anders dagegen mit Hinsicht auf die Bethätigung der geistigen Persönlichkeit. Hier darf die Nachfolge nicht schlechtweg den leiblichen Verwandten, sie kann vernünftiger Weise nur jenem Kreise der Geistesverwandten zugestanden werden. Die Unterscheidung dieser beiden Seiten leuchtet ohne weiteres ein und auch deren praktische Verwerthung bereitet wenigstens in einer Beziehung keine unüberwindlichen Schwierigkeiten, wenngleich in anderer Hinsicht eine befriedigende Ausgleichung der beiden Ideen auf der Grundlage des heutigen Urheberrechtes kaum zu erwarten steht.

Um diese geistige Gemeinschaft des verstorbenen Schriftstellers zum Worte kommen zu lassen, denken wir in erster Linie an eine Einsprache, die sowohl gegen eine veränderte oder vom Autor nicht gewollte Veröffentlichung als gegen eine Nichtveröffentlichung hinterlassener Werke durch Veranstaltung der Erben von jedem Fachgenossen des Dahingeschiedenen erhoben werden könnte, und worüber nach Anhörung von Sachkundigen der Richter die Entscheidung zu treffen hätte. Dies würde gegenüber neuen Auflagen oder auch gegenüber der Unterschlagung von Manuskripten des Verstorbenen, die die Erben aus politischen, sozialen oder religiösen Gründen oder auch aus bloßem Ungeschick der Oeffentlichkeit vorenthalten wollten, in häufigen Fällen Hülfe schaffen. Auch ließe sich die ökonomische Folge hier unschwer in Ordnung bringen. Die Mühe, die die Fachgenossen sich um das hinterlassene Werk so oder anders gäben, müßte ihre Honorirung erfahren, der übrige Gewinn aber fiele an die Erben, ein Verhältniß, das, wenn die Verleger sich einmal der Sache annähmen, leicht zu jedermanns Befriedigung geregelt werden könnte. Dagegen würde dieses Recht zur Einsprache in allen den Fällen wenig helfen, wo etwa die Erben ein Manuskript zum Verlag gelangen lassen, von dessen Existenz die Fachgenossen des Verstorbenen gar keine Kenntniß haben. Sie erhalten hier erst durch Zusendung des fertig gedruckten Buches die wünschenswerte Kunde und würden mit ihrer entrüsteten Einsprache gegen die Schmach, die man ihrem verstorbenen Freunde mit einer Herausgabe solcher Art angethan hat, nur ihre eigene Ohnmacht bezeugen.

Gegen solche Gefahren müßte also eine zweite Vorschrift helfen und dies wäre, daß die Veröffentlichung eines nachgelassenen Werkes an eine Bewilligung geknüpft würde, die vom Richter auf das Gutachten der Fachgenossen des Verstorbenen zu ertheilen oder zu verweigern wäre. Eine Gefahr läge hier freilich in der zu großen Macht des Richters, der unter Umständen aus Gründen seines ganz persönlichen Befindens und Empfindens dem Nachruhm des Verstorbenen empfindlicheren Schaden anthun könnte, als die unberufensten Erben. Denn wenn diese etwas Unpassendes veröffentlichen, so stehen sie doch vor dem Richterstuhl der öffentlichen Meinung, dies Verbot des Richters aber würde nichts als Schweigen bedeuten. Es wäre mithin erforderlich, die richterliche Befugniß hier in ganz anderer Weise an die Expertise zu binden, als dies nach allgemeinen Grundsätzen der Fall ist, beispielsweise in der Gestalt, daß die Erben und die Fachgenossen des Verstorbenen die Männer ihres Vertrauens bezeichnen würden, an deren übereinstimmendes Urtheil der Richter gebunden wäre. Dies aber würde alsdann zu nichts anderem als zu einem fachmännischen Schiedsgericht führen, das an Stelle des ordentlichen Richters über die Gewährung oder Verweigerung der Veröffentlichung des nachgelassenen Werkes zu entscheiden hätte. Noch wirksamer wäre ein drittes Mittel, wonach vorgeschrieben würde, daß der Publikation eines nachgelassenen Werkes in jedem Falle eine Auskündung voran-

gehen müsse, nach welcher die Fachgenossen Einsprache gegen die Art der Veröffentlichung erheben könnten, mit den Folgen, die oben bereits gezeichnet worden sind, wobei man sich vorstellen mag, daß wer nur als Schriftsteller Freunde und Gesinnungsgenossen hinterlassen hätte, wohl darauf rechnen dürfte, daß er in diesen eifersüchtige Hüter seines Nachruhmes besitzen werde, die den Erben und einander selber scharf auf die Finger sehen, um nichts Ungehöriges passiren zu lassen.

Endlich ließe sich überlegen, ob nicht die Einsprache anstatt mit der ausgeführten Bedeutung mit der Wirkung ausgerüstet werden könnte, daß sie den Erben, sobald sie für begründet erachtet wäre, das ausschließliche Verlagsrecht entziehen würde, so daß zwar die Veröffentlichung durch die Erben gegenüber einer solchen Einsprache nicht verhindert werden könnte, der Einsprecher aber die Befugniß erhielte, die Veröffentlichung gleichfalls in seinem Sinne zu veranstalten und zwar bei Konkurrenz mit der Ausgabe durch die Erben zu seinem ausschließlichen Vortheil. Das möchte in vielen Fällen helfen, wäre aber in gewisser Hinsicht dem Nachruhm des Verstorbenen schädlicher, als das ausschließliche Recht der Erben.

XIV.

Man sieht hieraus, daß alle die Mittel, wodurch eine Verbindung der zwei oben gezeichneten Gesichtspunkte angestrebt wird, mit der wünschbaren Sicherheit nicht zu funktioniren vermögen, und wir hören schon den Einwand, unter solchen Umständen sei es immer noch besser, die Dinge liegen zu lassen, wie sie liegen. Was vermöge es am Ende dem Nachruhm eines Schriftstellers zu schaden, wenn die Erben als nachgelassenes Werk etwas veröffentlichen, was in den Ruhmeskranz des Verstorbenen nicht recht paßt? Es sei ja ausgemacht, daß die Veröffentlichung unter der Bezeichnung, daß es sich um ein nachgelassenes Werk handle, stattfinden müsse, jedermann wisse also, daß der Verstorbene diese Publikation nicht mehr angeordnet habe, und überdies sei die Gefahr gar nicht so groß, denn die Erben werden in den allermeisten Fällen aus eigenstem Interesse dafür sorgen, daß nur der Veröffentlichung werthe Dinge und diese in einer den Anforderungen der Zeit entsprechenden Umarbeitung und Ausgestaltung das Licht der Welt erblicken werden, und sollten am Ende auch die Erben hierin saumselig und nachlässig sein, so besorge dieses Geschäft ganz gewiß der um seinen Gewinn und Ruf besorgte Verleger.

Aber diese Einwendung vermöchte doch nicht die Bedenken zu beseitigen, die uns im Sinne liegen. Mag von den Erben auch auf dem Titel des Buches angegeben werden, daß der Verfasser selber die Ausgabe nicht mehr besorgt und nicht mehr angeordnet habe, das Buch geht doch auf seinen Namen, es bringt an die Oeffentlichkeit, was er vielleicht sein Leben lang in sich zu verschließen bemüht gewesen, es verunglimpft seine literarische und vielleicht sogar seine allgemein bürgerliche Persönlichkeit, indem es ihr Schwächen anheftet, die er Zeit seines Lebens mit Erfolg bekämpft hat, nicht zu erwähnen der schweren Bedenken, die bei Herausgabe von Tagebüchern u. s. w. dem Geschäftsbetrieb durch die Erben vom literarischen Standpunkt aus entgegenstehen. Lieber als solche Uebelstände, resignirt zu tragen, möchten wir immer noch trotz aller Unvollkommenheit von jenen angeführten Maßregenl einige Hülfe erhoffen, und wäre es auch nur, weil durch ihre Sanktion der Schriftsteller selber wie seine Erben weit dringender als bisher an die Gefahren gemahnt würden, die das einfache Gehenlassen der Dinge in diesen Fragen mit sich bringt, der Schriftsteller, damit er dem Schicksal seiner Schriften auf seinen Tod hin eine größere Aufmerksamkeit zuwende, die Erben, damit sie den Nachlaß ihres Ahnen mit mehr Pietät und mehr Gewissenhaftigkeit verwerthen, als es bishin da und dort geschehen ist.

XV.

Und nun erinnern wir uns endlich noch an ein letztes. Wenn keine Hülfen helfen wollen, so pflegen wir unsere Zuflucht zu Hoffnungen zu nehmen, mag deren Verwirklichung auch noch

so sehr in ferner und unabsehbarer Zukunft liegen. Die Kritik führt uns in das Land des Ideals, wo alle die Unvollkommenheiten beseitigt sind, die unserer Zeit nach unserm Urtheil anhaften.

Wir versetzen uns also nach Utopien und treffen hier auf Genossenschaften von Fachmännern, die im Anschluß an die Organisation des Staates über die Interessen von Kunst und Wissenschaft zu wachen berufen sind, und denen der literarische Nachlaß eines jeden ihrer Mitglieder überantwortet wird. An seine Erben, — soweit es in Utopien überhaupt noch solche im Sinne der geltenden Rechtsordnung geben kann, — wird ein billiges Honorar bezahlt, nach dem Werth der nachgelassenen Werke in einem billigen Verhältniß zu dem, was der Autor bei Lebzeiten für sie geleistet hätte und nach der Bedürftigkeit der Erben bemessen. Ein Prytaneum, der Dichter, Künstler und Gelehrten steht schon bei Lebzeiten den Geistesverwandten zur Aufnahme bereit, ein Rath der Kundigen wacht darüber, daß von der Gedankenwelt des Verstorbenen, was in seinen Manuskripten Gestalt empfangen hat und für die Nachwelt Werth besitzt, nicht verloren gehe. So sorgt man in Utopien für das Urheberrecht, und mit einfachen Mitteln ist das uns vorschwebende Ziel erreicht und das geistige Amt zu dem Geldgeschäft in das richtige Verhältniß gebracht.

Heute behelfen wir uns, so gut es geht, mit Erbrecht und Druckverlag, und die Organisationsfähigkeit der Individuen reicht vielleicht gar niemals so weit, daß sich ein wesentlich besseres Resultat als wir es jetzt besitzen, verwirklichen läßt. Aber die Ideale sind darum nicht weniger heilsam. Denn sie halten in unserer Brust die Bestrebungen wach, ohne welche wir samt und sonders in ein unbefriedigendes geistiges Krämerthum zu versinken fürchten müssen. Die Einzelnen mögen hierin ein jeder an seiner Stelle helfen, so viel sie vermögen. Die bereits bestehenden Genossenschaften sind in der Lage, heute schon, auf dem Boden der freien Vereinbarung, einen Theil der von uns gewünschten Funktionen zu übernehmen. Ihnen mag durch Verfügungen von Todeswegen seitens der Autoren selbst die Besorgung des Nachlasses übertragen werden. Ihrer mag sich auch der Staat bedienen, wenn er das Einspruchsrecht oder das Schiedsgericht, von dem wir gesprochen, irgendwo in seiner Gesetzgebung beachten und auf der Grundlage der gegebenen Rechtsordnung zur Einführung bringen sollte.

Vergegenwärtigen wir uns zum Schluß die Frage, welche in dem Fragebogen des Arbeitsausschusses für den 17. Kongreß der Association littéraire et artistique internationale über unseren Gegenstand aufgestellt sind, so ergeben sich uns aus dem Gesagten mit einiger Sicherheit folgende Antworten:

a) Wir verstehen unter den Erben nicht nur die Deszendenz, sondern alle gesetzlichen oder eingesetzten Erben. „Sollen diese die literarische Person des Verfassers fortsetzen?“ Das geltende Recht antwortet bejahend und bei den eingesetzten Erben wird es so auch häufig dem Willen des Autors selbst entsprechen. Bei den gesetzlichen aber sollte diese Fortsetzung nur unter einem Vorbehalt anerkannt werden, der die geistige Gemeinschaft, in der der Schriftsteller gelebt hat, bei der Verfügung über das Schicksal seines literarischen Nachlasses gebührend zu Worte kommen läßt.

b) „Soll der Erbe als Hüter der literarischen Ehre des Verfassers angesehen werden?“ Er gilt als Hüter der bürgerlichen Ehre seines Erblassers, da er die Persönlichkeit des Verstorbenen in sein Bewußtsein aufgenommen hat und Verletzungen derselben als seine eigenen empfindet. Soweit es sich mithin um Angriffe auf die Person des Verstorbenen handelt, die zwar seine literarische Thätigkeit beschlagen, aber seine Integrität im allgemeinen betreffen, ist der Erbe auch der berufene Hüter der literarischen Ehre. Darüber hinaus würde dieses Amt den Fachgenossen in der Gestalt zufallen, daß sie einer dem Rufe des Verstorbenen schädlichen Ausgabe seines Werkes mit ihrer Einsprache entgegentreten könnten.

c) „Soll der Erbe Anspruch auf die materielle Ausbeutung der Werke seines Erblassers haben?“ In einer vernünftigen zeitlichen Begrenzung, die man der Allgemeinheit schuldig ist, und unter dem Vorbehalt eines wirksamen Schutzes des geistigen Elements der Urheberschaft und ihres Zusammenhangs mit der ganzen literarischen Persönlichkeit des Autors darf diese ökonomische Folge des Erbrechts heute nicht in Frage gestellt werden. Jeder gegentheilige Grundsatz würde eine Organisation voraussetzen, die sich bei dem heutigen Geschäftstrieb nicht durchführen ließe. So lange es buchhändlerische Honorare giebt, darf diese vermögensrechtliche Seite der Persönlichkeit des Erblassers auch der Nachfolge der Erben nicht verschlossen sein.

d) „Kann durch den Tod des Autors der Erbe eine Bearbeitung des Werkes nach eigenem Belieben vornehmen oder die Bearbeitung durch einen andern verhüten?“ Da das geltende Recht die geistige Seite den ökonomischen Folgen einfach anfügt, muß diese Frage insoweit zu Gunsten der Erben beantwortet werden, als es sich um ihren ökonomischen Gewinn handelt. Kein anderer darf an das Werk des Autors rühren, wenn er nicht mit dem Urheberrecht in Konflikt gerathen will, und kein anderer kann den Erben daran hindern, das Werk seiner Ahnen, so lange sein Autorrecht zeitlich reicht, geschickt oder ungeschickt herauszugeben, zu verbreiten, zu verändern und unverändert weiter wandern oder auch unverwerthet liegen zu lassen. Aber gerade hierin tritt das Ungenügende unserer Ordnung klar zu Tage, und es sollte als Aufgabe der Gesetzgebung betrachtet werden, den Erben auf geeignete Weise zur Berücksichtigung der Bedenken und Rathschläge der Fachgenossen seines Erblassers anzuhalten. Die geistige Funktion des Urheberrechts verlangt nach dieser Ergänzung, die Rechtsordnung darf in ihm nicht nur das Vermögensrecht zur Anerkennung bringen, sie soll seine Bedeutung für die geistige Kultur hochhalten und dem Ruf des verstorbenen Autors die schuldige Rücksicht nicht versagen.

Urheberrecht an Briefen.[1]

Von Dr. **Ludwig Fuld**, Rechtsanwalt in Mainz.

Die meisten der heute geltenden Gesetze über das Urheberrecht bezw. geistige Eigenthum enthalten keine ausdrücklichen Bestimmungen bezüglich des Urheberrechts an Briefen; soweit aus der von Lyon-Caen und Delalain herausgegebenen Sammlung der Gesetze über die Rechte der Urheber, wohl dem vollständigsten Werke, das zur Zeit existirt, ersichtlich ist, sind es nur folgende Staaten, welche sich in ihren bezüglichen Gesetzen mit den Briefen unmittelbar beschäftigen: Rußland, Portugal, Mexiko, Guatemala, Columbia, Bolivia und Equator. Die betreffenden Bestimmungen haben folgenden Inhalt:

Bolivia, Dekret vom 13. August 1879, Art. 6: Persönliche Briefe dürfen ohne Zustimmung der Urheber oder ihrer Repräsentanten nicht veröffentlicht werden, ausgenommen den Fall, wenn sie bei einer Untersuchung gebraucht werden. Art. 40: Wer einen persönlichen Brief ohne Erlaubniß des Urhebers während seines Lebens oder des Lebens seiner Erben oder Bevollmächtigten veröffentlicht, ist zum Schadensersatz verpflichtet.

Columbia, Gesetz vom 26. Oktober 1886, Art. 33: Briefe stehen in dem Eigenthum des Adressaten, jedoch nicht in Ansehung der Veröffentlichung; dieses Recht steht lediglich dem Urheber zu, ausgenommen den Fall, wo die Veröffentlichung eines Briefes, welches als gerichtliches Beweismittel dienen soll, durch das zuständige Gericht angeordnet wird. Art. 34: Briefe verstorbener Personen können ohne Genehmigung des Familienrathes erst achtzig Jahre nach dem Ableben veröffentlicht werden.

Equator, Gesetz vom 3. August 1887, Art. 24. Briefe gehören den Personen, an welche sie gerichtet sind, jedoch nur in Ansehung des materiellen Eigenthums; anders steht es mit ihnen in Ansehung der Veröffentlichung; das Recht dieser ist ausschließlich dem Urheber vorbehalten, abgesehen von den Fällen, in welchem nach dem Gesetz der Richter hierzu ermächtigt ist; nach dem Tode des Urhebers üben die Erben das Recht aus. Gleichwohl können die Adressaten der Briefe dieselben veröffentlichen, wenn dies zur Vertheidigung ihrer persönlichen Ehre oder zur Unterstützung eines Streites erforderlich ist, in dem es sich um die Vertheidigung der Religion, Sittlichkeit oder des Vaterlandes handelt.

Guatemala, Dekret vom 27. Oktober 1879, Art. 4: Privatbriefe können nur mit Genehmigung der Personen, zwischen welchen sie gewechselt wurden, bezw. deren Erben veröffentlicht werden, es sei denn, daß die Veröffentlichung zur Unterstützung eines Rechts, oder im öffentlichen Interesse oder im Interesse des Fortschritts der Wissenschaft erforderlich ist.

Mexiko, Bürgerliches Gesetzbuch von 1871, Art. 1252: Privatbriefe können nur mit Zustimmung der korrespondirenden Personen bezw. deren Erben veröffentlicht werden; es sei denn, daß die Veröffentlichung für den Beweis oder die Vertheidigung eines Rechts erforderlich wird oder durch sie dem öffentlichen Interesse oder dem Fortschritt der Wissenschaft Genüge geschehen soll.

Portugal, Bürgerliches Gesetzbuch von 1867, Art. 575: Briefe können nur mit Genehmigung des Urhebers oder seines Vertreters veröffentlicht werden, ausgenommen wenn sie Theile der Akten eines gerichtlichen Verfahrens bilden.

---

[1] Mit Benutzung einer älteren Arbeit.

Rußland, Verordnung über die Presse von 1886, Art. 11: Die nicht für die Oeffentlichkeit bestimmten Privatbriefe können nur mit Zustimmung der Personen, von welchen sie verfaßt und an welche sie gerichtet sind, bezw. deren Erben veröffentlicht werden.

Aus vorstehenden Bestimmungen ist zu ersehen, daß überall, wo die Gesetzgebung es für erforderlich erachtete, der Briefe in den Urheberrechtsgesetzen ausdrücklich Erwähnung zu thun, man scharf zwischen dem materiellen Eigenthum, d. h. dem Eigenthum an dem körperlichen Gegenstand, dem Stoff und der Befugniß über den geistigen Inhalt unterschieden hat; das Eigenthum an ersterem, dem materiellen Substrat des Gedankeninhaltes geht auf den Empfänger über, die Befugniß über diesen Inhalt verbleibt dagegen dem Verfasser, der ja regelmäßig mit dem Absender identisch ist, es aber nicht nothwendig zu sein braucht, bezw. seinen Erben und Rechtsnachfolgern. Auf die Frage, mit welchem Augenblick das Eigenthum an dem körperlichen Gegenstand auf den Adressaten übergeht, bezw. mit welchem sich der Verfasser des Briefes desselben entäußert braucht bei einer Erörterung, welche lediglich die urheberrechtlichen Verhältnisse eines Briefs im Auge hat, nicht des Nähern eingegangen zu werden; im Allgemeinen wird man davon auszugehen haben, daß nicht schon mit der Uebergabe des Briefes an die mit der Beförderung beauftragte Person (Bote) bezw. die Postverwaltung der Absender sich seines Eigenthums entäußert, sondern dieses erst erlischt, wenn der Adressat von dem Boten den Brief erhält; in der Zwischenzeit ist der Absender noch Eigenthümer und kann den zur Beförderung übergebenen Brief von der hiermit beauftragten Person zurückfordern; mit der Aushändigung desselben an den Adressaten geht dagegen das Eigenthum in vollem Umfange auf diesen über und es ist von da ab der Absender zu der Vindikationsklage nicht mehr berechtigt. Die in dienstlichen Interessen bestehenden postalischen Vorschriften sind selbstverständlich für die Beurtheilung dieser lediglich dem Civilrecht angehörigen Verhältnisse zwischen Absender und Empfänger ohne Belang, stehen übrigens durchweg damit im Einklang. Die ausdringliche Regelung der Voraussetzungen unter welchen allein ein Brief von dem Empfänger veröffentlicht werden kann, wie sie in den vorstehend angeführten gesetzlichen Bestimmungen enthalten ist, darf nicht zu der Annahme führen, daß die erwähnten Gesetze zwischen einem Briefe und einem den Gegenstand des Urheberschutzes bildenden Schriftwerk (Oenvre littéraire) einen grundsätzlichen Unterschied machten, so daß ihren Intentionen zu Folge der Brief niemals den Charakter eines Schriftwerks besitzen könne, dies ist mit Nichten der Fall; die betreffenden Vorschriften stehen vielmehr auf dem Standpunkte, daß ein Brief, wenn er sich als ein Schriftwerk darstellt, auf den Schutz gegen Nachdruck in demselben Maße Anspruch hat wie jedes sonstige Schriftwerk und ihre Bestimmungen über die Veröffentlichung haben nur den Zweck keinen Zweifel darüber zu lassen, daß Briefe, welche nicht unter die Kategorie des Schriftwerks gestellt werden können, gleichwohl von dem Empfänger nicht schlechthin veröffentlicht werden dürfen; um die Veröffentlichung der ein Schriftwerk bildenden Briefe als unerlaubt erscheinen zu lassen bedurfte es auch nach diesen Gesetzgebungen einer besondern Bestimmung nicht, da auch von ihnen die seitens des Urhebers nicht genehmigte Veröffentlichung eines Manuskripts als Nachdruck betrachtet wird.

Auch seitens derjenigen Gesetzgebungen, welche des Briefs und der Bedingungen seiner Veröffentlichungen nicht ausdrücklich Erwähnung thun — hierzu gehört die überwiegende Mehrheit — wird dieser Standpunkt getheilt. Was insbesondere die deutsche Gesetzgebung betrifft, so besteht in der Doktrie und Praxis kein Zweifel darüber, daß Briefe zu den Schriftwerken im Sinne des Gesetzes vom 11. Juni 1870 § 1 gehören, wenn sie nach Form und Inhalt den an diesen Begriff zu stellenden Anforderungen entsprechen; wenn das Gesetz davon Abstand genommen hat, sich ausdrücklich mit den Briefen zu beschäftigen, so geschah dies um deswillen, weil man mit Recht der Meinung war, daß von einer ausdrücklichen Regelung mit Rücksicht auf die weitgehende Fassung des § 1 Abstand genommen werden könne; in der Begründung des Gesetzes wird anerkannt, daß die Briefe von den Schriftwerken nicht verschieden sind, es

wird betont, daß sie in ihrer Eigenschaft als nicht gedruckte Mittheilungen, d. h. als Manuskripte, den strengsten Schutz gegen Abdruck und Veröffentlichung zu beanspruchen hätten und der Gesetzentwurf glaubte eine Ausnahme von der Durchführung dieses strengen Grundsatzes nur in Ansehung solcher Briefe zulassen zu sollen, welche zu veröffentlichen der Adressat ein Interesse in persönlicher oder vermögensrechtlicher Beziehung besitze; aus den mitgetheilten Bestimmungen der ausländischen Gesetzgebung geht hervor, daß in verschiedenen derselben eine ähnliche Ausnahme von dem Grundsatze der Unzulässigkeit der Veröffentlichung eines Briefs ohne Zustimmung des Verfassers Anerkennung gefunden hat; wenn man bei Erlaß des deutschen Gesetzes hierauf verzichtete, so wurde man dabei von der Erwägung geleitet, daß die ausdrückliche Anerkennung einer Ausnahme nicht unbedenklich sei und es genüge auch in dieser Beziehung die Rechtsübung auf die allgemeinen Bestimmungen zu verweisen. Unter dem Schriftwerk im Sinne des § 1 des Gesetzes vom 11. Juni 1870 versteht man jedes sich als das Ergebniß einer geistigen Arbeit darstellende Werk, welches in der Schriftform eine sinnlich wahrnehmbare Gestalt angenommen hat; diese der Rechtsprechung des vormaligen Reichsoberhandelsgerichts entlehnte Definition deckt den Begriff vollkommen; die Briefform bildet kein Hinderniß, daß eine Arbeit diesen Kriterien entspricht; sind aber diese Kriterien in Ansehung eines Briefes vorhanden so ist derselbe selbstverständlich ein Gegenstand des vollen Urheberrechtes. Träger dieses Rechts ist der Verfasser und nur er; es kann nicht davon die Rede sein, daß derselbe sich durch die Uebersendung des Briefs auch des an demselben bestehenden Urheberrechts zu Gunsten des Adressaten entäußern will; eine solche Entäußerung, welche mit einer Uebertragung des Urheberrechts bezw. einem Verzicht auf dasselbe gleichbedeutend ist, darf nach allgemein anerkannten Rechtsgrundsätzen nicht vermuthet werden, nur dann ist es statthaft, sie als gewollt anzunehmen, wenn der darauf gerichtete Wille des Verfassers in unzweifelhafter Weise feststeht und derselbe auch in entsprechender Form geäußert wurde Der Verfasser des Briefs will dem Adressaten seinen Gedankengang über einen bestimmten Gegenstand mittheilen, letzterer soll von dem Inhalt des Schreibens Kenntniß nehmen, er soll aber nicht in der Verfügungsbefugniß über diesen Inhalt an die Stelle des Verfassers treten; eine Rechtsnachfolge findet nur in Bezug auf den körperlichen Gegenstand statt, nur in Ansehung dieses ist sie gewollt, mit nichten dagegen soll der Adressat auch in der Verfügung über den geistigen Inhalt der Rechtsnachfolger des Verfassers werden; materielles und immaterielles Eigenthum sind hierbei scharf von einander getrennt, das erstere wird übertragen, das letztere bleibt dem ursprünglich Berechtigten gewahrt; der Adressat ist derivativer Eigenthümer des Stoffs, der Verfasser originärer des geistigen Inhalts. Gleichgültig ist es, ob sich ein Brief zu der vermögensrechtlichen Verwerthung und und Ausnützung im literarischen Verkehr eignet oder nicht; auch in Ansehung solcher Briefe, bezüglich welcher eine derartige Verwerthung nicht thunlich erscheint, bleibt der Verfasser der allein zu der Verfügung über den geistigen Inhalt berechtigte Urheber und die vereinzelt vertretene Ansicht, daß Briefe, welche dieser Ausnützung unfähig seien, nicht auf den Schutz der Urheberrechtsgesetze Anspruch hätten, hängt mit der irrigen Auffassung zusammen, daß der Urheber zu der Ausnützung seines ausschließlichen Prohibitivrechts nur unter der Voraussetzung eines vermögensrechtlichen Interesses bezw. einer vermögensrechtlichen Beschädigung berechtigt sei, die heute allgemein als unbegründet anerkannt wird.

Die Qualifizirung der Briefe als Schriftwerke wird grundsätzlich in Deutschland unter der Voraussetzung, daß die für diesen Begriff maßgebenden Kriterien vorhanden sind, so gut wie allgemein heute anerkannt, die ältere Auffassung, welche den persönlichen Briefen diesen Charakter schlechthin aberkennen wollte, darf heute als überwunden bezeichnet werden. Hervorragende Vertretung findet dagegen heute noch die Ansicht, daß die gewöhnlichen brieflichen Mittheilungen des täglichen Lebens, Geschäftsbriefe und ähnliche Notizen von dem Schutze des Urheberrechts ausgenommen seien, weil ihnen die für den Begriff eines Schriftwerks wesentlichen Eigenschaften fehlten und sie dieserhalb nur als Briefe im uneigentlichen Sinne betrachtet werden könnten; indessen ist auch diese Ansicht

nicht als richtig zu bezeichnen. Es mag immerhin zuzugeben sein, daß die Briefe, welche man hierbei im Auge hat, sich häufig, vielleicht sogar meistens nicht als Schriftwerke qualifiziren lassen, allein irrig ist es, dieses Zugeständniß der Art zu verallgemeinern, daß man den in Frage stehenden Briefen schlechthin und unter allen Umständen den Charakter als Schriftwerk entzieht. Die Literatur ist nicht arm an Beispielen, welche für die Irrigkeit dieser Ansicht sprechen; auch der den Vorgängen des täglichen Lebens entnommene Inhalt kann durch die künstlerische Form, den Reiz der Komposition oder durch andere besonderer Umstände eine literarische Bedeutung erhalten und hierdurch zu einem Gegenstand des literarischen Verkehrs werden; es ist also in jedem Einzelfall zu untersuchen, ob ein Brief oder eine Mehrheit von Briefen sich als Schriftwerk im gesetzlichen Sinne darstellt; nur von Fall zu Fall läßt sich dies mit ausreichender Sicherheit beantworten, eine abstrakte Beantwortung würde zu Ergebnissen führen, welche den das Urheberrecht beherrschenden Grundsätzen nicht entsprechen; hierbei ist zu bemerken, daß eine als Ganzes zu betrachtende Sammlung von Briefen ein Schriftwerk auch dann darstellt, wenn einzelne derselben von dieser Qualifikation ausgeschlossen sind. An und für sich ist somit kein Brief mit Nothwendigkeit von dem Schutze, den die Urheberrechtsgesetze gegen Nachdruck und Publikation gewähren, ausgeschlossen und mit dieser Ansicht stimmt auch die Rechtsprechung nicht nur in Deutschland sondern auch in Frankreich und England überein, welche öfters in der Lage war, sich mit dieser Frage beschäftigen zu müssen.

Daß die von dem Verfasser nicht gutgeheißene Veröffentlichung eines als Schriftwerk qualifizirten Briefs, als Verletzung des Urheberrechts strafbar ist, unterliegt keinem Zweifel, immerhin lassen sich Fälle denken, in welchen derjenige, der sich der unbefugten Publikation schuldig gemacht, gleichwohl weder in straf- noch in zivilrechtlicher Hinsicht zur Verantwortung gezogen werden kann; die Eingangs erwähnten Gesetze haben die Voraussetzungen, unter welchen die seitens des ausschließlichen Verfügungsberechtigten nicht genehmigte Veröffentlichung eines Briefs weder zu der Bestrafung noch zu der Schadensersatzklage Anlaß giebt, theilweise in erschöpfender Weise geregelt, in Deutschland, Frankreich und England sind solche Bestimmungen nicht vorhanden; in der Hauptsache wird man demgemäß in diesen Ländern dem Adressaten ein Recht zur ungenehmigten Veröffentlichung nur dann einräumen dürfen, wenn diese zu der Vertheidigung seiner Rechte oder der Rechte seiner Angehörigen nothwendig ist, im Wesentlichen also nur dann, wenn er sich in dem Zustande der Nothwehr befindet; zur Vertretung und Wahrnehmung fremder Rechte, welche nicht Rechte der Angehörigen sind, kann dem Adressaten diese Befugniß nicht zugesprochen werden, ebensowenig dann, wenn die Rechtsvertheidung nicht sowohl gegenüber dem Verfasser des Briefs als gegenüber dritten Personen erforderlich ist; wenn in der älteren Literatur des Urheberrechts eine entgegengesetzte Ansicht vertreten und dem Adressaten eines Briefs insbesondere auch das Recht eingeräumt wurde, aus Anlaß eines gegen ihn gerichteten öffentlichen Angriffs jenen zu veröffentlichen so ist vom Standpunkte der heutigen Doktorin diese Ansicht zurückgewiesen; das Prohibitivrecht des Verfassers des Briefs steht dieser Abwehr, gegen fremde Angriffe, mag dieselbe auch im Interesse des Adressaten liegen, hindernd im Wege. Die vorstehenden Bemerkungen beziehen sich wie schon erwähnt, nur auf solche Briefe, welche Gegenstand eines Urheberrechts, also Schriftwerke im Sinne des Gesetzes sind; was im Gegensatze hierzu die nicht als Schriftwerk zu behandelnden Briefe angeht, so ist klar, daß die Veröffentlichung derselben auf Grund der Urheberrechtsgesetze nicht verhindert werden kann; daraus folgt jedoch nicht, daß die Veröffentlichung derselben seitens des Adressaten ohne Weiteres und ohne rechtliche Konsequenzen erfolgen kann; das italienische Strafgesetzbuch bedroht die unbefugte Veröffentlichung im Art. 161 mit Strafe; wer im Besitze einer brieflichen oder telegraphischen für die Oeffentlichkeit nicht bestimmten, wenn auch an ihn gerichteten Mittheilung dieselbe unbefugt veröffentlicht, wo die Handlung Nachtheil verursachen kann, wird mit Geldstrafe von einhundert bis eintausend Lire bestraft. In Deutschland kennen wir keine Strafvorschrift gleichen Inhaltes; abgesehen von den Fällen, in welchen sich die unbefugte Ver-

öffentlichung als Beleidigung darstellt, wird dieselbe nur mit der Klage auf Schadensersatz verfolgt werden können; in dem Rechtsgebiete des gemeinen Rechts dient hierzu die actio injuriarum; nach der Ausbildung, welche dieselbe im Lauf der Entwicklung erhalten hat, ist es ihr Zweck, den Schutz der Persönlichkeit im weitesten Umfange gegen jeden unberechtigten Eingriff zu realisiren; daß die unbefugte Veröffentlichung eines Briefs mit konfidentiellem Charakter in sehr vielen Fällen einen solchen Eingriff darstellt, bedarf keiner Ausführung; der Verfasser des Briefs hat den Inhalt desselben nicht der Oeffentlichkeit zugänglich machen wollen, er hat ihn vielmehr nur für eine individuell bezeichnete Person bestimmt und zwar für diejenige Person, an welche er das Schreiben gerichtet hat; wenn diese Person den Inhalt des Briefs andern mittheilt, so verletzt sie die Rechte des Verfassers und macht sich eines Eingriffs in seine personelle Sphäre schuldig, sie begeht eine unerlaubte Handlung, für welche sie Ersatz zu leisten verpflichtet ist. Nach römischem Rechte ist es nicht erforderlich, daß der Nachweis eines vermögensrechtlichen Schadens erbracht wird, um vermittelst der actio injuriarum eine Verurtheilung desjenigen zu erzielen, welcher sich einen unberechtigten Eingriff in die Rechte der Persönlichkeit hat zu schulden kommen lassen, auch gegenüber dem durch unbefugte Veröffentlichung eines Briefs bewirkten Eingriff in die Persönlichkeit kann daher die erlittene Beschädigung in vermögensrechtlicher Hinsicht nicht als nothwendige Voraussetzung für die Anstellung des actio angesehen werden, es muß vielmehr die Thatsache der Veröffentlichung ohne Genehmigung als ausreichende Klagevoraussetzung gelten; daß der moralische Schaden dabei in vollem Umfange zu berücksichtigen ist bedarf nur der Erwähnung. In Frankreich ist die Rechtsprechung und Doktorin bekanntlich der Ansicht, daß nicht nur der materielle sondern auch der moralische Schaden auf Grund der Artikel 1382 u. fg. des code civil zu berücksichtigen sei; auch in Deutschland wurde diese Auffassung seitens der in dem Geltungsgebiete des rheinischen Rechts thätigen Gerichte früher getheilt, die Rechtsprechung des Reichsgerichts hat sich hierzu in direkten Gegensatze gestellt und damit eine Beachtung des moralischen Schadens unmöglich gemacht; ob dies vom Standpunkte des code civil richtig ist muß hier dahingestellt bleiben, jedenfalls ist vom gesetzgeberischen Gesichtspunkte eine umfassende Berücksichtigung des moralischen Schadens erwünscht und den heutigen gesellschaftlichen Verhältnissen auch entsprechend; im Zusammenhange mit den Erörterungen über die urheberrechtlichen Verhältnisse an Briefen kann hierauf nicht näher eingegangen werden, aber der Umstand, daß gegen die unbefugte Veröffentlichung von nicht als Schriftwerken zu charakterisirenden Briefen ein Rechtsschutz in den meisten Fällen nicht vorhanden ist, wenn man den moralischen Schaden vollständig ausschließt, beweist doch mit Deutlichkeit, daß eine diesen Ausschluß billigende Regelung einen ausreichenden Schutz der Persönlichkeit nicht ermöglicht. Idealistischen Erwägungen gegenüber, welche immer wieder betonen, daß für die Verletzung der Ehre wie jedes anderen in Geld unschätzbaren Rechtsgutes eine Ersatzleistung und Ausgleichung in Geld nicht gewährt werden könne, wäre an das bekannte französische Sprüchwort zu erinnern: „Frapper la bourse c'est frapper juste."

Subjekt des Urheberrechts ist wie schon betont auch in Ansehung der Briefe der Verfasser derselben und nur er, denn die geistige Thätigkeit, welche für die Herstellung des Schriftwerks: „Brief" erforderlich ist, wird von ihm entfaltet, letzterer ist das Ergebniß seiner Arbeit; in Doktrin und Praxis ist dies im allgemeinen anerkannt, vereinzelt findet sich dagegen die Ansicht vertreten, daß bei einer besonders intensiv gestalteten Verbindung zwischen Absender und Empfänger letzterem eine Art Miturheberschaft in Ansehung des Briefwechsels zukomme; diese Auffassung erscheint nicht als zutreffend; was zunächst den Begriff der Miturheberschaft betrifft, so liegt dieselbe dann vor, wenn mehrere Personen mindestens zwei, durch ihre vereinte geistige Thätigkeit ein Schriftwerk geschaffen haben, jeder derselben ist Urheber im Rechtssinne, nicht Urheber für das Ganze, sondern für einen Theil; vielfach läßt sich der Theil, in Ansehung dessen jeder derselben als Urheber zu betrachten ist, scharf und genau bestimmen, erforderlich ist dies aber für die Annahme der Miturheberschaft nicht: keiner der Miturheber erscheint den andern

gegenüber als Gehülfe; mag immerhin einer eine dirigirende und bis zu einem gewissen Grad überwiegende Thätigkeit ausüben, so ist doch daran festzuhalten, daß jeder selbständig die geistige Thätigkeit entwickelt, welche die Herstellung des Ganzen bedingt. Bei dem Briefwechsel kann von diesem Verhältniß nicht die Rede sein; es ist zuzugeben, daß eine intensive Gestaltung desselben jedem der daran Betheiligten Anregungen verschafft, welche auf den andern Theil zurückzuführen sind, aber diese Anregungen sind von der geistigen Produktion, auf welcher der Brief beruht, wesentlich verschieden: auch bei andern Schriftwerken spielt das Moment der Anregung vielfach eine mehr oder minder große Rolle, nicht selten ist dieselbe so erheblich, daß man mit Deutlichkeit ihre Spuren bis in die kleinsten Einzelheiten verfolgen kann, gleichwohl wird es Niemand einfallen, mit Bezug hierauf bestreiten zu wollen, daß der Verfasser des Werkes ausschließlich als Urheber im Rechtssinne anzusehen ist. Ein Beispiel für die besonders intensive Verbindung zweier „Briefschreiber", die Geistesheroen allerersten Rangs sind, bietet der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe; die Anregungen, welche dabei die Dichterfürsten gegenseitig von einander empfangen haben, sind gewiß nicht unbedeutend, und der Forscher vermag ohne allzugroße Schwierigkeiten in den Briefen jedes der Dioskuren die Einflüsse des andern festzustellen; trotzdem kann nicht behauptet werden, daß Goethes Briefe nicht ausschließlich das Produkt des Goethe'schen Genius sind oder daß die Briefe Schillers von dem Dichter des Faust mitverfaßt seien; rezeptive und produktive Thätigkeit sind eben wesentlich von einander verschieden, die Rezeption eines Gedankens genügt nicht zu der Schaffung eines Schriftwerks, mag auch immerhin ohne dieselbe die produktive geistige Thätigkeit nicht möglich sein; mit vollem Recht hat deßhalb Oskar von Wächter gesagt, daß die Korrespondenz weder mit einem Zeugungsakte noch mit dem Feuerschlagen mittelst Stahl und Steins zu vergleichen sei. Derjenige, welcher den Brief verfaßt hat, ist hiernach auch bei der intensivsten geistigen Verbindung mit seinem Korrespondenten, ausschließlich Urheber desselben und deßhalb ist, um bei dem angezogenen Beispiel zu bleiben, Goethe der Urheber der von ihm an Schiller gerichteten Briefe, Schiller der Urheber der von ihm an Goethe geschriebenen.

Die vorstehenden Ausführungen beziehen sich zwar auf alle Briefe, welche den an ein Schriftwerk im Rechtssinne zu stellenden Anforderungen entsprechen, jedoch nur auf Briefe im eigentlichen Sinne, d. h. auf mechanischem Wege hergestellte und an eine bestimmte Person gerichtete Mittheilungen, nicht dagegen auf Briefe im uneigentlichen Sinne, d. h. wissenschaftliche oder belletristische Darstellungen, welche sich nicht an eine bestimmte Person, sondern an das Publikum als solches richten und nur die Bezeichnung Briefe tragen ohne in Wirklichkeit solche zu sein; als Beispiel hierfür seien angeführt Liebigs chemische und Karl Vogts physiologische Briefe, Bachofens antiquarische Briefe, Robertus soziale Briefe, Naumanns Briefe an reiche Leute, Iherings Briefe aus aus der Rechtswissenschaft u. s. w.; die urheberrechtliche Beurtheilung dieser Veröffentlichungen unterscheidet sich in keiner Weise von derjenigen anderer Schriftwerke.

Die Frage, ob ein Urheberrecht an den Briefen im engern Sinne bestehe und ob es erforderlich sei, dasselbe durch ein besonderes Gesetz zu regeln, ist von der Assoziation bereits eingehend erörtert worden, es geschah dies auf dem im September 1886 zu Genf abgehaltenen Kongreß, dessen diesbezügliche Verhandlungen auch heute noch von Werth erscheinen; die Ansichten, die im Laufe der Verhandlungen und Diskussion vorgetragen wurden, stimmten nicht durchaus miteinander überein und eine gewisse grundsätzliche Verschiedenheit war nicht nur in Ansehung der auf das geltende Recht und seine Auslegung bezüglichen Aeußerungen zu erkennen sondern auch in Rücksicht der die Bedürfnißfrage beantwortenden Erklärungen; die Stellung zu der letztern ist natürlich zum größten Theile durch die Stellung des geltenden Rechts bedingt, ist man im Einklang mit den vorstehenden Ausführungen der Ansicht, daß das geltende Recht zwischen dem Brief und dem Schriftwerk keinen Unterschied grundsätzlich macht, daß also der Brief, wenn er den an den Begriff des Schriftwerks zu stellenden Anforderungen entspricht

auch als solches zu betrachten sei, so wird man ein Bedürfniß für den Erlaß eines besondern Gesetzes zum Schutze des Urheberrechts an Briefen auch nicht anerkennen, im andern Falle hingegen dasselbe wohl bejahen. Pouillet war der Meinung, daß zwar grundsätzlich die Behauptung sich rechtfertigen lasse, es stehe bei allen Briefen ohne Unterschied dem Verfasser an dem Inhalt ein Urheberrecht zu, welches die Veröffentlichung derselben durch den Adressaten verhindere, doch komme es auf die thatsächlichen Verhältnisse des konkreten Falles an, so daß die Frage sich nicht allgemein sondern nur von Fall zu Fall beantworten lasse; den Erlaß eines besondern, die Briefe den Schriftwerken ausdrücklich gleichstellenden Gesetzes erachtete Pouillet nicht für erforderlich, weil die bestehenden Gesetze seiner Ansicht nach vollkommen genügten. Von anderer Seite wurde der Standpunkt vertreten, daß die Briefe überhaupt keinen Gegenstand des literarischen Eigenthums bildeten; unter Umständen könne in der Veröffentlichung eines Briefs ohne Genehmigung des Verfassers wohl eine Beschädigung oder eine Beleidigung dieses liegen, soweit aber weder die eine noch die andere Alternative gegeben sei existire für den Empfänger keine Beschränkung in der Veröffentlichung: es wurde auch die Ansicht ausgesprochen, daß die Frage überhaupt nur dann gestellt werden könne, wenn es sich um ein literarisches Werk in Briefform handle, weil nur unter dieser Voraussetzung für den Verfasser des veröffentlichten Briefs ein Schaden entstanden sei. Indessen war die Mehrheit der Redner, die sich darüber äußerten, mit der Wahrung dieses Standpunktes nicht einverstanden, vielmehr ging ihre Ansicht dahin, daß an den Briefen ein Urheberrecht in demselben Sinne und demselben Umfange wie an andern geschützten literarischen Werken bestehe; diese Ansicht fand auch in dem Beschluß des Kongresses Ausdruck, welcher besagte, daß, da unter den Schriftstücken jeder Art auch die Briefe zu verstehen seien, kein Grund vorliege, sie in einem Gesetze über das literarische Eigenthum besonders zu behandeln; dieser Beschluß steht im Einklang mit den vorstehenden Ausführungen. In neuester Zeit ist der Versuch gemacht worden, zur Stütze dieser Ansicht auch die Bestimmungen des römischen Rechts mit heranzuziehen, man hat insbesondere auf eine Aeußerung Labeos verwiesen, welche lautet: „Si'miseris ad me tabellarium tuum et ego rescribendi causa tibi miseri simul atque tabellario tuo tradidero tua fient.“ Indessen kann in derselben doch nur ein Anhalt dafür erblickt werden, daß nach römischen Recht das stoffliche Eigenthum an dem Briefe durch den Traditionsakt, der zwischen dem Absender und dem Boten des Empfängers vor sich geht, auf diesen übergeht; der Bote ist der Repräsentant des Empfängers und die Besitz- und Eigenthumserwerbung des Repräsentanten ist dem römischen Recht bekannt, ein Weiteres läßt sich aus dieser Stelle nicht ableiten und der Versuch dieselbe als Argument für die Beantwortung der Frage zu benützen, wem das Urheberrechts an dem Briefe zusteht, muß erfolglos bleiben, weil der Verfasser der gedachten Stelle dieses von dem körperlichen Eigenthumsrecht verschiedene Recht überhaupt nicht gekannt hat, daher auch sich über dasselbe nicht äüßern konnte.

VI. Die Bearbeitungen des Höritzer Passionsspiels.

Ein Beitrag zur Lehre des Urheberrechts an dramatischen Werken.

Nach welchen Merkmalen ist zu beurtheilen, ob zwei dramatische Werke, welche denselben Gegenstand behandeln, identisch oder verschieden sind?

Eine Untersuchung dieser Frage auf Grund eines praktischen Falles, nämlich des Prozesses wegen der Autorrechte am Höritzer Passionsspiel.

Bei der großen Zahl von Merkmalen, die in zwei dramatischen Werken von gleichem historischem Stoff rücksichtlich ihrer Identität oder Verschiedenheit enthalten sein können, ist es immerhin schwierig auf induktorischem Wege vom Besondern zum Allgemeinen, d. h. zu allgemeinen Gesetzen zu gelangen. Wir haben hier einen praktischen Fall vor uns, der uns die Untersuchung wesentlich erleichtert, da wir von thatsächlichen Verhältnissen ausgehen und obige Frage an besonderen dramatischen Werken prüfen können. Dadurch gelangen wir doch zu allgemeinen Gesichtspunkten, die in analoger Weise wieder auf andere Fälle anwendbar sind. Der vorliegende praktische Fall läßt sich umso unbedenklicher zu diesem juridischen Sonderzweck ausnützen, als in Angelegenheit des Prozesses um das Höritzer Passionsspiel zwischen dem Autor und geistigen Urheber dieses neubearbeiteten Spiels und den Unternehmern bereits ein friedlicher Ausgleich zustande gekommen ist, auf Grund dessen Prof. J. J. Ammanns Passionsspiel-Bearbeitung in das Eigenthum der Unternehmer übergegangen ist. Prof. J. J. Ammann zog infolgedessen die gerichtliche Klage zurück; der Fall eignet sich also umso mehr für juridische Betrachtungen, da er bereits der Geschichte angehört. Auf Grund eines alten, in Höritz und im Böhmerwalde heimischen bäuerlichen Passionsspieles hat Professor J. J. Ammann in Krummau im Anschlusse an eine mehrjährige wissenschaftliche Thätigkeit auf dem Gebiete der Volkskunde und im Anschlusse an die kritische Herausgabe dieses alten Volksschauspieles ein neues, originelles dramatisches Werk geschaffen, das 1893 in Höritz mit dem bekannten Erfolge aufgeführt wurde. Das geistige Eigenthumsrecht auf dieses noch ungedruckte Werk wahrte sich der Autor und vertheidigte es auch hartnäckig und mit Erfolg, als man es ihm streitig machen wollte. Nach einem von Seite der Unternehmer herbeigeführten Zerwürfniß mit dem Autor wurde nämlich Prof. J. J. Ammanns Werk 1894 in einer unselbständigen, von Herrn Propst Landsteiner verfaßten Bearbeitung nachgedruckt und unbefugt aufgeführt.[1] Es handelte sich demnach hier um das Verhältniß dreier dramatischer Werke zueinander:

1. Des alten Bauernspiels. 2. Ammann's Neubearbeitung. 3. Der Nachbildung Propst Landsteiners.

---

[1] Der maßgebende § 4 e des österr. bürgerl. Gesetzbuches, Patent v. 19. Oct. 1846 No. 992 J. G. S. lautet: „Dem verbotenen Nachdruck wird gleichgeachtet: e) von zwei unter dem nämlichen oder auch unter verschiedenen Titeln vorkommenden Werken, welche denselben Gegenstand in der nämlichen Ordnung und Eintheilung behandeln, ist das später erschienene dann als verbotener Nachdruck zu betrachten, wenn nicht die darin wahrgenommene Vermehrung oder sonstige Veränderung des Inhalts für so wesentlich und überwiegend erkannt wird, daß es als ein neues selbständiges Geistesprodukt erkannt werden muß.“ Vgl. ferner § 8 und a contrario § 55 daselbst und § 467 Abs. 1 und 2 St. G.

Wenn es zur gerichtlichen Verhandlung gekommen wäre, hätte der Richter also zu prüfen gehabt, welche dieser drei Werke im wesentlichen identisch sind. Waren es 1 und 3, dann lag keine Verletzung von Ammanns Eigenthum vor, waren es aber 2 und 3, so wäre dies der Fall gewesen. Wir wollen auf die genannten drei dramatischen Werke genauer eingehen und ihr Verhältniß zu einander bestimmen. Die Nachprüfung kann heute jeder, der sich genauer für den Fall interessirt, selbst vornehmen, da alle drei Werke gedruckt sind. Das alte Bauernspiel von Paul Gröllhesl hat nämlich Prof. J. J. Ammann in Krummau in den Mittheilungen des Vereines für die Geschichte der Deutschen in Böhmen (30. Jahrgang 1892) und darnach besonders abgedruckt (bei Dominikus in Prag) herausgegeben, Ammanns Neubearbeitung[1] ist im Selbstverlage in Krummau (Böhmen) 1895 und Landsteiners Nachbildung im Kommissionsverlage von L. L. Hansens Buchhandlung in Budweis und Krummau 1894 erschienen, alle unter dem Titel „Das Passionsspiel des Böhmerwaldes."

1. Das alte Bauernspiel.

Dieses volksthümliche Passionsspiel wurde vom Leinweber Paul Gröllhesl in Höritz aus Cochems Leben Jesu nahezu wortgetreu zusammengeschrieben und 1816 eingerichtet. Seit 1816 wurde dann dieses Spiel in Höritz und andern Orten des Böhmerwaldes wiederholt bis 1890 aufgeführt, nachdem es nach Verschiedenheit der Zeit und des Ortes auch einige Kürzungen und Aenderungen erfahren hatte, vgl. Ammanns kritische Ausgabe. Der Originalwerth dieser Bearbeitung ist aber sehr gering, da außer einigem Einfluß anderer verwandter Fassungen von geistlichen Volksschauspielen (vgl. Ammanns Abh. in Weinholds Zs. des Ver. f. Volkskunde 3. Jahrg. 2—3 Heft: „Das Leben Jesu von Cochem als Quelle geistl. Volksschauspiele") lediglich Cochem abgeschrieben ist. Doch ist die Zusammenstellung des epischen Stoffes zu einem Drama für einen Leinweber immerhin eine anerkennenswerthe geistige Arbeit gewesen, die dann durch die wiederholten Aufführungen an verschiedenen Orten ein allgemeines Gut des Böhmerwaldes wurde. Gröllhesls Spiel zeigt schließlich um 1890 folgende Einrichtung und Ordnung:

Anrede an die Zuschauer (S. 34), Vorspiel: Die Versündigung der ersten Menschen im Paradiese (S. 35—40), Zwischenspiel: Pilger und Schäfer (S. 40—44).

Das Leiden und Sterben unseres Herrn Jesu Christi, Trauerspiel in 10 Aufzügen:

1. Chr. offenbart Maria sein Leiden (S. 44—50).
2. Chr. nimmt von der Mutter und den Freunden Abschied (S. 50—53).
3. Das letzte Abendmahl (S. 53—56).
4. Der jüdische Rath wider Christum (S. 56—61).
5. Chr. am Oelberg und Judas' Verrath (S. 61—69).
6. Chr. wird vor Annas und Kaiphas geführt (S. 69—71).
7. Maria sucht Chr. in der Gefangenschaft, Chr. vor dem hohen Rath, Petri Verleugnung, Chr. vor Pilatus (S. 72—76).
8. Chr. vor Herodes und abermals vor Pilatus (S. 77—79).
9. Chr. Geißlung, Krönung und Verurtheilung zum Tode (S. 79—82.)
10. Chr. auf dem Wege nach Kalvaria, Kreuzigung und Tod (S. 83—86).

Als Lieder zwischen den einzelnen Aufzügen wurden die bei Wallfahrten üblichen Stationsgesänge verwendet (S. 31—34). Gespielt wurde in einem Wirthshaussaal bei armseliger Beleuchtung und sehr dürftiger Ausstattung, von circa 15 Personen. Scenische Veränderungen auf der Bühne kannte man kaum; drei Bäumchen, ein Sessel, ein Stein, Prügel, Kreuz . . . waren die wichtigsten Gegenstände.

---

[1] Das Recht einer Manuskriptausgabe hat sich Ammann vorbehalten, das Buch selbst ist dem XVII. Kongresse der internationalen Gesellschaft für Literatur und Kunst gewidmet.

Aus der unordentlichen Zusammenstellung von Texten aus verschiedenen Stellen Cochems ergaben sich selbstverständlich nicht nur Widersprüche in Bezug auf Einheit des Ortes und der Zeit und Handlung, sondern es fehlte auch bei den wenigen Personen sehr an der Charakterzeichnung, völlig aber mangelte die harmonische Verbindung in den Theilen. Vor- und Zwischenspiel lagen unvermittelt nebeneinander, das Ganze hatte keine planmäßige Ordnung und Harmonie, was doch die Grundbedingung eines Kunstwerkes ist. Freilich sollte es kein Kunstwerk sein, sondern nur ein bäuerliches Passionsspiel, das den Gebildeten selbst im Böhmerwald unbekannt war und wohl noch geblieben wäre, wenn nicht Prof. Ammann es erforscht und veröffentlicht hätte.

2. Ammanns Neubearbeitung.

Ammann konnte also nicht ohne weiteres von all diesen Kenntnissen aus an eine Neubearbeitung des alten Spieles gehen, sondern dieses alte Spiel mußte von ihm erst entdeckt, wissenschaftlich untersucht und zu so besonderen Zwecken geprüft werden. In der That hatte Ammann, als er bei seinen Böhmerwaldwanderungen von volksthümlichen Passionsaufführungen erfuhr, bereits am 18. Januar 1888 das alte Spielbuch Gröllhesls in Höritz ausgeliehen. Von da an bis zum Jahre 1892 pflegte er dann die fleißigsten Nachforschungen über das alte Spiel und dessen Ursprung und Verbreitung, zog die einschlägige Literatur zur Vergleichung heran, stellte das Verhältniß Gröhesls zu Cochem fest und beleuchtete das Spiel wissenschaftlich nach innen und außen wie dies die kritische Ausgabe zeigt. Uebrigens hat schon in dieser Ausgabe Ammann die Titel der einzelnen Aufzüge selbst eingefügt, Rechtschreibung und Unterscheidungszeichen eingeführt und dergleichen Besserungen, die für den Leser unentbehrlich schienen, vorgenommen. Während dieser Studien tauchte nun in ihm, der in seiner Heimath Tirol die Entwicklung geistlicher Volksschauspiele zu beobachten Gelegenheit gehabt hatte, der Gedanke auf, auch dieses geistliche Volksschauspiel fortzubilden.

Zu diesem Zwecke setzte er sich zunächst mit einer Böhmerwald-Passionsgesellschaft (Polletitz) in Verbindung, um das Spiel innerlich und äußerlich genau zu lernen. Bei den Proben und Aufführungen dieser Gesellschaft, der er mit Rath und That zur Seite stand, entwarf er sich den Plan zur Neubearbeitung des alten Spieles. Nun wandte er sich wieder nach dem Ursitze des Spieles, nach Höritz zurück und begann daselbst die alten Passionsspieler für die Idee einer größeren und verbesserten Darstellung des alten Spieles aufzumuntern. Die Idee Ammanns wollte zuerst niemand einleuchten, doch stellte sich allmählig durch Vermittlung des damaligen Vorstandes des Höritzer Theater-Dilettantenvereins ein besseres Verständniß für die Sache ein; man begann ernstlicher über das Projekt nachzudenken. Als Ammann 1889 in Brixlegg in Tirol eigens zu diesem Zwecke den Passionsspielaufführungen beigewohnt hatte, war in ihm der Entschluß zur Reife gelangt, auch das Höritzer Spiel für große Aufführungen neu einzurichten.

Die glänzenden Oberammergauer Aufführungen von 1890 trugen gleichfalls dazu bei, diesen Gedanken sowohl bei Ammann als bei den Höritzern fortzubilden und zu stärken. Zunächst dachte Ammann an den Bau einer großen Bretterbude wie in Brixlegg, wo die Höritzer einen Platz ausfindig machten und herrichteten. Als im Sommer 1890 P. Valentin Schmidt, der früher in Höritz Kaplan gewesen war und das alte Spiel selbst gesehen hatte, wieder auf Besuch hierher kam und von Ammanns Bestrebungen erfuhr, schrieb er in die Bohemia Nr. 277 vom 11. Oktober 1890 einen Artikel, worin er Ammanns Ausgabe ankündigte und dessen Bemühungen um die Hebung des Spieles lobte. Inzwischen hatte auch die Leitung des deutschen Böhmerwaldbundes in Budweis von Ammanns Bestrebungen erfahren und ihr Obmann Herr Joseph Taschek ersuchte ihn, mit ihm sich in dieser Sache ins Einvernehmen setzen zu wollen. Ammann theilte ihm am 26. Mai und 11. Juni 1891 ausführlich seinen ganzen Plan mit, und nun interessirte sich der genannte Obmann für das Unternehmen und nahm sich der Sache an Nach dem Erscheinen von Ammanns kritischer Ausgabe des alten Spieles 1892 wurde der Herausgeber vom Obmann des Böhmerwaldbundes beglückwünscht und gebeten, auch die Bundes-

leitung an seiner Arbeit mit theilnehmen zu lassen. Gleich darauf am 10. April 1892 sagte dies Ammann zu, indem er sich für das Weitere nur die Neubearbeitung vorbehielt. So wurde die Leitung des Böhmerwaldbundes ein Hauptfaktor des Unternehmens, Prof. Ammann aber ging nach diesen langjährigen und eingehenden Studien an die Neubearbeitung des alten Spieles, das er im Frühling 1893 beendete. Vom Herbste 1892 an bis zum März 1893 richtete er selbst das Spiel in Höritz ein, wählte die Leute zu den Rollen aus und übte mit ihnen das Spiel ein. Wenn wir nun diese Thätigkeit Ammanns überblicken, so läßt sich zweifellos behaupten, daß er der Erfinder der Idee war. Bei jedem Kunstwerk aber, ob es nun mehr poetischer oder wie hier mehr wissenschaftlicher Natur ist, muß mit Rücksicht auf seine Entstehung auf zweierlei geachtet werden: 1. auf die Erfindung der Idee und 2. auf die Darstellung der Idee.

Bezüglich der Erfindung der Idee weiß man, daß sie gewöhnlich einem besondern praktischen Fall, einer Anschauung, einem Ereigniß u. dgl. den Ursprung verdankt. Um dann zur Idee zu gelangen, gehen wir vom Besonderen weiter zum Allgemeinen, von der Anschauung oder Erfahrung zum Begriff; um jedoch die Idee individuell zu gestalten, müssen wir die Idee wieder zur Anschauung zurückführen. Dadurch nun, daß Ammann dieses alte Volksschauspiel sozusagen erst entdecken und ihm dann durch seine eingehenden Studien erst die innewohnende wissenschaftliche Bedeutung erschließen mußte, dadurch, daß er das erkannte Individuelle mit andern verwandten Spielen verglich, dieses und andere selbst bei den Aufführungen verfolgte und für diese endlich zur Aufführung im größeren Stile das Volk aufmunterte, ist er zweifellos der Erfinder der Idee der Neubearbeitung der großen Aufführungen in Höritz geworden. Vom gewöhnlichen Bauernspiel ausgehend ist er durch die wissenschaftliche Forschung und durch die abstrahierende Thätigkeit seiner Phantasie allmählich zur Idee einer Neubearbeitung und der großen Aufführungen gelangt, und das bezeichnet sowohl psychologisch als juridisch das erste Stadium beim künstlerischen Schaffen, es ist die Erfindung der Idee.

Wir wollen weiter das zweite Stadium der Kunstthätigkeit verfolgen, die Darstellung der Idee.

Der Stoff war hier wie bei jedem historischen Drama gegeben, es war jedoch das derbe und unästhetische Bauernspiel derart innerlich zu ändern und äußerlich zu vermehren, daß ein großes Volksschauspiel für moderne Verhältnisse und großartige Volksaufführungen (300 Personen) daraus wurde.

Die Darstellung der Idee läßt sich von zwei Gesichtspunkten betrachten, vom dramatischen Plan und von der Ausführung selbst.

a) Dramatischer Plan oder Aufbau des zweiten Werkes.

Bei Konzipirung des literarisch dramatischen Planes mußte Ammann, wenn er seinem Werke künstlerischen Werth verleihen wollte, vor allem trachten, das alte Spiel von innen heraus so umzugestalten, daß es als eigenartiges Gebilde andern Verwandten gegenüber dastehe, daß es, obgleich denselben Gegenstand behandelnd, dennoch seine Selbständigkeit und Eigenart andern gegenüber wahre. Das ist bisher immer der kritische Standpunkt bei allen Bearbeitungen der Volksliteratur gewesen. Je vollkommener die Volksüberlieferung ist, desto schonender muß damit umgegangen werden. Hier war diese Schonung nicht in so hohem Maaße von nöthen, weil die Ueberlieferung sehr unvollkommen war. Zwar behielt Ammann die drei ursprünglichen Haupttheile: Vorspiel, Zwischenspiel und eigentliches Passionsspiel bei, doch änderte er den ursprünglichen Aufbau schon dadurch, daß er das ganze Spiel in eine Vormittags- und Nachmittagsvorstellung schied. Dadurch wurde Vor- und Zwischenspiel vom nachmittägigen Passionsspiele getrennt. Da jene zwei Theile jedoch nach Gröllhesl keine Vormittagsvorstellung ausmachen konnten, mußte hier ein ganz neuer Aufbau vorgenommen werden. Ammann verband Vor- und Zwischenspiel dadurch zu einem einheitlichen Ganzen, daß er sie durch zwölf lebende

Bilder mit poetischen Erklärungen verband, die den geschichtlichen Uebergang von der Vertreibung aus dem Paradiese bis zum zwölfjährigen Jesus im Tempel herstellen. Doch damit war Anfang und Ende der Vormittagsvorstellung noch immer nicht befriedigend abgeschlossen. Ammann schickte daher dem Paradiesspiele nach einer gänzlich umgearbeiteten Anrede drei einleitende Bilder (Erschaffung der Welt, Verstoßung der gefallenen Engel und Erschaffung des ersten Menschen) voraus und setzte auch nach dem Zwischenspiele die lebenden Bilder in sieben weitern Bildern aus dem Leben Jesu — zusammen also 23 — fort, um mit der dramatischen Darstellung des Einzuges Jesu in Jerusalem die ganze Vormittagsvorstellung harmonisch abzuschließen. Das Zwischenspiel ließ bezüglich des Planes nicht viel Aenderung zu, doch mußte es zwischen den lebenden Bildern passend lokalisirt werden. Ganz anders war dies beim Vorspiel. Das Paradiesspiel nach Gröllhesl war für eine große moderne Bühne ganz unbrauchbar. Eine Eingangsszene „Adam und Gott-Vater" (S. 9—12), dann die Erschaffung der Eva (S. 11—12) mußte erst geschaffen werden, die Teufelsszene (S. 12—13) war bei Gröllhesl nur angedeutet, und hier wie im Gottesgericht sowie überhaupt im Vor- und Zwischenspiel mußte die Wirkung durch szenische Einrichtung hervorgebracht werden, durch Musik und Gesang, durch Wechsel von Tag und Nacht u. dgl, was dem Gedanken nach die Erfindung Ammanns, materiell die Leistung der Unternehmer war. Wenn wir beherzigen, daß nicht nur die Wahl und Anordnung der Bilder, die Verbindung der Bilder mit dem Vor- und Zwischenspiel sowie mit dem ganz selbständig hinzugefügten Einzug Jesu in Jerusalem und der szenische Aufbau des Vor- und Zwischenspieles selbst, sondern auch die harmonische Vereinigung all dieser Theile zu einer einheitlichen Vormittagsvorstellung erst geschaffen werden mußten, so erscheint die selbständige Geistesarbeit Ammanns bezüglich des dramatischen Planes oder Aufbaues der Vormittagsvorstellung offenbar. Von besonderer Bedeutung ist hier überdies, daß diese Anordnung der Bilder und des Einzuges sowie der eigenartige Aufbau der ganzen Vormittagsvorstellung andern Passionen gegenüber als originelle Erfindung Ammanns zu bezeichnen ist.

Der Aufbau der Nachmittagsvorstellung verlangte gleichfalls durchgreifende Aenderungen. Vor allem beseitigte Ammann die Gröllhesl'sche Eintheilung des eigentlichen Passions in zehn Aufzügen und führte fünf Haupthandlungen ein, wodurch das Passionsspiel den Zuschnitt eines regelrechten Dramas erhielt. Dadurch mußten Szenen, die bei Gröllhesl in besondere Aufzüge zerfielen, von Ammann verbunden werden, so die Offenbarung des Leidens und der Abschied von Bethanien (vgl. Gröllhesl S. 44—50 und Ammann S. 47—50); öfters noch mußten Szenen, die bei Gröllhesl zusammengezogen waren, von Ammann getrennt und in besondere aufgelöst werden, so Christus vor Annas und Kaiphas (vgl. Gröllhesl S. 69 und Ammann S. 75—77), Christus vor Pilatus (vgl. Gröllhesl S. 75 und Ammann S. 90—91), Christus vor Herodes und abermals vor Pilatus (vgl. Gröllhesl S. 77 und Ammann S. 93 bis 97), Geißlung und Krönung mit der Verurtheilung Christi zum Tode (vgl. Gröllhesl S. 79 und Ammann S. 99—101), wobei selbst Chorgesänge die schärfere Trennung kennzeichnen. Eine starke Aenderung im Aufbau rief bei Ammann besonders die Einfügung ganz neuer Szenen hervor, so beim letzten Abendmahl die Feier des Osterlamms (vgl. Gröllhesl S. 53 und Ammann S. 53—57) und die Reden Christi nach dem Abendmahl (vgl. Gröllhesl S. 53—56 und Ammann 57—59), die Judasszene in der stark veränderten Rathsszene (vgl. Gröllhesl S. 56—61 und Ammann S. 60—69), Christus vor Kaiphas (vgl. Gröllhesl S. 70 bis 71 und Ammann S. 77—83), die Judasszenen (vgl. Ammann S. 83, 107, 110).

Wie Ammann mit drei lebenden Bildern eingeleitet hatte, so schließt er auch mit drei solchen Bildern: Christi Abnahme vom Kreuze, die Grablegung und Auferstehung (S 115—117) Die Auferstehung hat er aber entsprechend dem Einzug auch dramatisch gestaltet und zwar in ebenso origineller Weise wie den Einzug. Diese Szene schließt ebenso großartig die Nachmittagsvorstellung ab wie der Einzug Jesu die Vormittagsvorstellung; auch halten Verbindungen

alle Theile zusammen. Barmherzigkeit und Gerechtigkeit erscheinen nach dem Erlösungswerk wieder wie vor demselben, ebenso Gott Sohn mit dem Gottesgerichte, das ganze Werk der Welterlösung ist eben hier vollbracht, während dieser Gedanke bei Gröllhesl nur sehr unvollkommen in den unvermittelten Theilen angedeutet ist. Auch der Pilger des Zwischenspiels erscheint wieder beim Tode Christi, wodurch auch das Zwischenspiel mit dem Passion selbst innerlich verbunden wird. Nicht nur daß nach Gröllhesl die im ganzen Spiele auftretenden Personen, bei 40 an Zahl, von ca. 15 Personen gespielt wurden, während nach Ammanns Bearbeitung 1893 120 Rollen ausgetheilt wurden und sammt Chor und lebenden Bildern 300 Menschen in Verwendung kamen, mußten ja die Personen im neuen Spiele aufs sorgfältigste individuell gestaltet und charakterisirt werden, alles für ein modernes Volksschauspiel im größten Stile szenisch entwickelt und dramatisch ausgebildet werden. Daß so im ganzen und in den Theilen ein neuer Aufbau nothwendig war, der eine eigene Geistesarbeit und sehr eingehende Kenntnisse voraussetzte, ist wohl selbstverständlich. Wie die Vormittagsvorstellung, so reicht also auch die Nachmittagsvorstellung im dramatischen Plane weit über das alte Spiel hinaus. Von einer Identität rücksichtlich des Planes mit Gröllhesls Spiele kann keine Rede sein, es fand eben im Aufbau eine vollständige Neubearbeitung statt.

b. Die Ausführung selbst.

Die Darstellung der Idee muß ferner vom Standpunkte der Ausführung selbst beurtheilt werden, nach welcher Richtung wieder Stoff und sprachliche Ausführung zu unterscheiden sind.

Vor allem läßt sich hier feststellen, daß Ammann von dem überlieferten geschichtlichen Stoffe ohne sprachliche Bearbeitung fast nichts aufgenommen hat. Was aus Gröllhesl, der heiligen Schrift, Cochem oder andern Quellen von ihm herübergenommen wurde, mußte immer mehr oder weniger sprachliche Veränderungen erfahren, da Ammann besonderes Gewicht auf die Einheitlichkeit der sprachlichen Ausführung legte. Das ganze Spiel sollte wie im Aufbaue auch in der sprachlichen Ausführung möglichst aus einem Gusse sein.

Doch ließ Ammann den erwähnten kritischen Standpunkt, den man bei Bearbeitung volksthümlicher Dichtungen einnehmen soll, nicht aus dem Auge. Wie das alte Volksschauspiel sollte auch das neue in prosaischer Sprache abgefaßt und nur die Anrede, Lieder und Bildererklärungen sollten auf den höhern Standpunkt der gebundenen Sprache gerückt werden. So wurden denn die Anreden in fünffüßigen Jamben mit meist gepaarten Reimen, die Bildererklärungen in Blankversen, gewöhnlich mit nur einem Reimpaar am Schlusse und die Lieder in einfachen lyrischen Versmaßen mit Reimen verfaßt, der übrige dramatische Theil aber sollte in Prosa wie das alte Spiel gegeben werden. Ammann begann seine Arbeit damit, daß er zunächst drei Stücke aus dem alten Spiele, nämlich das Gottesgericht im Vorspiel, das Zwischenspiel und die Offenbarung des Leidens, heraushob und sie sprachlich und dramatisch bearbeitete. Die Sprache Cochems bei Gröllhesl aus dem Ende des 17. Jahrhunderts war für unsere Zeit vielfach unbrauchbar, die dramatische Fügung mußte erst geschaffen werden, da Cochem mehr nur erzählte; ebenso machten die epische Breite und vielfache Wiederholungen Cochems häufige Kürzungen nothwendig. Dennoch sollte, damit der volksthümliche Charakter des Spieles nicht verwischt werde, ein gewisser Grundton Cochems gewahrt werden, und dies war in diesen drei Theilen um so wichtiger, als diese auch die originellsten und merkwürdigsten des ganzen alten Spiels sind, denn die übrigen Theile sind von Cochem meist nur aus den Evangelisten zusammengetragen. Diese drei bearbeiteten Stücke sollten nun gewissermaßen den Grundton für die weitere Bearbeitung geben. Allerdings werden auch im Folgenden immer wieder Gröllhesls Ueberlieferungen von Ammann in die Bearbeitung aufgenommen, allein sie dienten mehr nur zur Ausfüllung bei den großen Erweiterungen Ammanns und zur Charakterisirung dessen, daß es sich bloß um eine Neubearbeitung des alten Spieles handelt, denn Ammanns Werk enthält

nicht weniger als zwei Drittel mehr Stoff als Gröllhesl. Aus Gröllhesls Text wurde noch von Ammann manches in der Oelbergszene weggelassen auch in der Abendmahlszene, die Reden Magdalenas, manches aus den Reden Christi und Marias, die Geißlung und Krönung, die Klagereden Marias und Magdalenas nach dem Tode Christi. Wenn Ammann zwischen hinein auch möglichst Gröllhesls Text verwendet hat, in vielen Szenen verschwindet er allerdings fast gänzlich in den großen Erweiterungen, so mußte dieser Text doch überall im besondern von Ammann sprachlich und dramatisch verarbeitet und ausgeglichen werden. Haben wir damit gezeigt, wieviel an Stoff Ammann aus dem alten Spiele herübergenommen hat, so muß weiter festgestellt werden, was Ammann auch aus andern Quellen herübergenommen und was er endlich an Stoff selbst oder wenigstens in solcher Verarbeitung geboten hat, daß er nicht mehr als fremde Quelle gelten kann. Die Anrede (S. 3—5) ist bis auf vier Verse (1—2, 31—32), die der Tweraser Anrede des alten Spieles entnommen sind, Ammanns Werk. Die vierzehn Chorgesänge sind vollständig Ammanns Dichtung, im volksthümlichen Tone, aber ohne Anlehnung an die alten Stationsgesänge oder andere geistliche Lieder. Die Erklärungen zu den 26 lebenden Bildern entnehmen den Grundstoff der Erzählung der heiligen Schrift, doch mußte zuerst von Ammann immer ein Bild aus dem reichen geschichtlichen Stoff von Adam bis auf Christus ausgewählt und dazu eine besondere Erklärung abgefaßt werden. Diese Erklärungen sind in Blankversen gegeben, mußten also in poetische Form umgegossen werden; ebenso verlangte jede Erklärung eine gewisse Technik. Von einem Bilde zum andern mußte ein Uebergang hergestellt werden, daß eine Continuität durch das Ganze fühlbar wurde, die vorbildliche Bedeutung der Bilder wurde am Schlusse der Erklärung als Pointe angebracht und reimende Verse schlossen jede Erklärung ab; auch sollte jede Erklärung in der Zahl der Verse doch annähernd gleich sein. Die Form überwiegt also den Stoff hier in solchem Maße, daß auch diese Erklärungen als Ammanns Werk zu betrachten, zweifellos eine geistige Arbeitsleistung des Verfassers sind. Im Paradiesspiel ist Adams Monolog zu Anfang (S. 9—10) ganz Ammanns Werk, die Erschaffung Evas (S. 10—11) sowie der Dialog zwischen Adam und Eva (S. 11—12) sind mit Anlehnungen an die heilige Schrift frei dramatisirt, die Berathung der Teufel (S. 12—13) ist ganz Ammanns Arbeit, Verführung und Sündenfall (S. 14) ist mit Anlehnungen an die heilige Schrift frei dramatisirt, dagegen war die Verstoßung aus dem Paradiese (S. 18—19) auch schon in der Tweraser Ueberlieferung vorhanden und brauchte nur überarbeitet zu werden. Wir müssen also diese Darstellung des Paradiesspieles von Ammann auch nach der stofflichen und sprachlichen Seite als eine wirkliche Neubearbeitung betrachten. Ammann hat daran soviel verändert und soviel Neues dazugegeben, daß diese Arbeit auch bezüglich des Stoffes und der sprachlichen Behandlung als eine geistige Leistung des Verfassers anerkannt werden muß.

Das Zwischenspiel (S. 31—34) ist von Gröllhesl (Cochem) herüber und von Ammann nur sprachlich und dramatisch bearbeitet, dagegen ist der Einzug Jesu (S. 41—43) von Ammann mit Anlehnung an die heilige Schrift in freier und mit Rücksicht auf andere Passionsspiele höchst origineller Weise dramatisirt worden. Unmittelbar aus der heiligen Schrift eingefügt ist S. 43 Annas' Aufforderung, Christi Antwort und die Wehklage Jesu über Jerusalem. Hier haben wir es also hauptsächlich mit Ammanns Geistesarbeit zu thun Der Abschied zu Bethanien (S. 50—53) wurde von Ammann besonders durch die Verbindung mit der frühern Szene dramatisch stark, aber auch sprachlich verändert, sonst bot auch schon Gröllhesl den Stoff. Die Abendmahlszene (S. 53—59) hat nach Gröllhesl nicht nur sehr mangelhaften Stoff, sondern auch eine äußerst unbehilfliche Dramatisirung, daher mußte nicht nur der Stoff von Ammann stark vermehrt, sondern auch die Szene dramatisch völlig neu geschaffen werden. Ammann fügte nach althebräischem Ritus, wie es auch Cochem erzählt, die Feier des Osterlämmleins ein, ferner zwei Psalmgesänge und nach der Einsetzung des heiligen Abendmahles passende Lehren Jesu aus der heiligen Schrift. Hier haben wir also nicht bloß dem Aufbaue nach, sondern auch

durch die Vermehrung des Stoffes seitens des Bearbeiters Ammann eine ganz andere neue dramatische Szene erhalten, also Geistesarbeit Ammanns. Die zweite Haupthandlung (S. 60—69) auf 10 Seiten, die bei Ammann viel umfangreicher als in Gröllhesls Ausgabe sind, entspricht 4¹/₂ Seiten bei Gröllhesl; daraus ergiebt sich schon äußerlich, daß Ammann hier eine starke Stoffvermehrung vorgenommen hat, von der dramatischen Umgestaltung des unqualifizirbaren Aufzuges bei Gröllhesl garnicht zu sprechen. Ammann hat diesen hinzugefügten Stoff, besonders in der Judasszene selbst gebildet, einiges auch aus Cochem entlehnt.

In der Oelbergszene (S. 70—74) haben wir einmal das umgekehrte Verhältniß. Hier mußten die langen Gebete und Reden bei Gröllhesl von Ammann stark gekürzt und sprachlich und dramatisch eingerichtet werden. Hier stehen 8 Seiten Gröllhesl 4 Seiten bei Ammann gegenüber, also auch stofflich eine starke Aenderung bei Ammann gegen Gröllhesl. Die vierte Haupthandlung (S. 75—104) umfaßt viele Szenen und überragt an Umfang alle andern Aufzüge bei weitem. Das Stoffverhältniß läßt sich hier auch am besten schon äußerlich bestimmen. Es stehen nämlich 14 Seiten bei Gröllhesl 30 Seiten bei Ammann gegenüber. Im besondern läßt sich zunächst sagen, daß in der ersten Szene „Christus vor Annas" (S. 75—76) von Ammann ein Monolog des Annas eingeschoben ist, der nicht bei Gröllhesl, dagegen bei andern Passionsspielen häufig vorkommt; Ammann hat ihn jedoch selbständig gestaltet. Im weitern Verlauf dieser Szene wurde Gröllhesls Text verarbeitet und dazu ergänzt. Die zweite Szene „Christus vor Kaiphas und dem hohen Rathe" (S. 77—83) unterscheidet sich bei Ammann schon dadurch von Gröllhesl sehr, daß bei letzterem überhaupt kein hoher Rath, sondern Kaiphas allein da ist. Das ganze lebensvolle Bild der Rathsversammlung fehlt also bei Gröllhesl, während es sonst in allen großen Passionen begegnet, von Ammann aber hier selbständig entwickelt wurde. So stehen hier auch zwei schwache Seiten Gröllhesls 5¹/₂ volleren Seiten Ammanns gegenüber, wir finden also eine starke Bereicherung des Stoffes bei Ammann von der wohldurchdachten Charakteristik der vielen Personen nicht zu sprechen. Die Judasszene (S. 83) mit der weiteren hohen Rathsszene hat Ammann in freier Weise nach dem Muster anderer Passionen dazugegeben, Gröllhesl hat nichts. In den folgenden Nachtszenen (S. 84—90) ist nicht nur bei Ammann der Stoff bedeutend vermehrt (6 Seiten gegen 3¹/₂), sondern auch an vielen Stellen dramatich ganz umgestaltet. Die große Volksszene „Christus vor Pilatus" (S. 91—93) ist bei Gröllhesl auf ein paar Reden ohne Volk beschränkt (1 Seite). Auch die Herodesszene (S. 93—96) wird bei Gröllhesl auf 1 Seite abgethan. Ammann hat die Pilatus- und Herodesszene in freier Weise nach dem Muster der großen Passionsspiele (Oberammergau, Vorderthiersee, Brixlegg) behandelt, denn Pilatus und Herodes sind bereits stereotype Gestalten der Passionsliteratur geworden, die man nicht mehr wesentlich anders gestalten kann. Dasselbe Verhältniß haben wir in der folgenden Szene „Christus abermals vor Pilatus" (S. 97—99), wo Gröllhesl überall eine unglaublich dürftige Darstellung bietet; hier mußte bei Ammann durchweg eine gänzliche Neugestaltung platzgreifen. Die Geißlung und Krönung (S. 101—101) war nach Gröllhesl zu derb und mußte gleichfalls neu gebildet werden.

Dagegen eignete sich zur Szene „Die Verurtheilung Christi zum Tode" (S. 101—104) Gröllhesls Text wieder etwas mehr zur Verwendung bei einiger Umgestaltung und Erweiterung. In der fünften Haupthandlung (S. 105—114) endlich stehen 3 Seiten bei Gröllhesl 10 Seiten bei Ammann gegenüber, es war also hier eine außerordentliche Stoffvermehrung nothwendig. Die Judasszenen und Petrus' Reue sind ganz subjektive Beigaben Ammann's besonders an dieser Stelle; das übrige war implicite bei Gröllhesl oder in der heiligen Schrift gegeben, es brauchte nur dramatisch entwickelt zu werden. Die dramatische Darstellung der Auferstehung (S. 119—123) ist eine selbständige Arbeit Ammanns.

Wer also hinsichtlich die Darstellung der Idee bei Ammann sowohl den selbständigen Plan im ganzen als den eigenartigen Aufbau in den Theilen verfolgt hat und hier nun auch bezüglich der Ausführung selbst findet, daß Ammann bei ²/₃ mehr Stoff enthält als Göllhesl

und dieser Stoff, stets auch mit dem Gröllheslschen verquickt, in eine möglichst einheitliche Sprache umgegossen wurde, der wird zugeben, daß hier von einer Identität der Spiele Gröllhesls und Ammann's nicht entfernt die Rede sein kann, daß sie vielmehr so verschieden sind, daß Ammanns Werk vollauf den Charakter einer eigenen selbständigen Geistesarbeit besitzt und daher auch vollen Anspruch auf das geistige Eigenthumsrecht hatte. Denn sonst müßte bei allen dramatischen Bearbeitungen geschichtlicher Stoffe oder bei Umarbeitungen von Dramen (z. B. Euripides' Iphigenie durch Goethe) das Eigenthumsrecht entfallen, vollends aber könnten jene, die ein altes Drama für die moderne Bühne einrichten (z. B. Dingelstedt die Sheakspeare-Dramen für das Wiener Burgtheater) niemals Anspruch auf ein geistiges Eigenthumsrecht erheben, und doch ist das schon lange üblicher Rechtsbrauch.

3. Die Nachbildung Propst Landsteiners.

Zur richtigen Beurtheilung der That Herrn Propst Landsteiners muß vorausgeschickt werden, daß der genannte Herr zuerst unbewußt gehandelt hat. Er wurde nämlich bei einem Besuche der Aufführungen in Höritz 1893 gebeten, den Spieltext Ammanns durchzusehen und zu verbessern. Er that dies in der Meinung, daß es sich nur um eine Verbesserung des Spieltextes handle, wozu die artistische Leitung ein Recht habe und womit wahrscheinlich auch Prof. Ammann einverstanden sei. Er unterließ es aber, sich an Prof. Ammann selbst zu wenden, verbesserte Ammanns Lieder und dichtete dessen Bildererklärungen um und stellte sie der Spielleitung zur Verfügung. Als Ammann von diesem merkwürdigen Vorgange erfuhr, machte er Herrn Landsteiner auf die Tragweite dieser Handlung aufmerksam. Herr L. schien sehr verlegen, erklärte aber, nicht er, sondern die artistische Leitung sei dafür verantwortlich, denn diese habe ihn zur Korrektur, resp. zur Neustilisirung der Lieder und Erklärungen aufgefordert. Zugleich wurde L. im März 1894 von der Unternehmung in Budweis geschrieben, daß sie bedauere, daß er in eine Auseinandersetzung hineingezogen worden sei, an der er keinen Antheil habe und Prof. Ammann habe sein Passionsspiel zurückgezogen; nebenbei wurde er aber auch ersucht die Neubearbeitung des Prosatextes, des eigentlichen Spieltextes zu besorgen. L. wollte nun einen ganz neuen Text herstellen, allein darauf ging man nicht ein, weil die Einstudirung — es war März und im Mai sollten wieder die Aufführungen beginnen — eines neuen Spieles nicht zu bewältigen war und weil man doch auch vom alten Volksschauspiel nicht ablassen wollte. Damit war für L. der Gang der Handlung und die Gliederung des gesammten Spieles schon gegeben und es handelte sich nur um eventuelle Verbesserungen, Kürzungen einerseits und Ergänzungen anderseits am zurückgezogenen Werke Ammanns, wie er selbst zugiebt. Ursprünglich wollte Herr L. auf eine Bearbeitung des Prosatextes nicht eingehen, allein als ihm Herr Taschek Ammanns Manuskript mit dem Ersuchen, es druckfähig zu machen, schickte, richtete er es für den Druck her. Seiner Bearbeitung für die Drucklegung lag nur dieses Manuskript zu Grunde, von welchem ihm der artistische Leiter wiederholt versichert hatte, daß Ammann kein Recht darauf habe. Dieses Manuskript hatte nämlich die Leitung auf eigene Kosten herstellen lassen, daher gehörte Papier und Tinte ihr, der Inhalt aber Professor Ammann. Daß Herr L. unter solchen Umständen ein Plagiat oder eine Nachbildung begangen hatte, kann man buchstäblich nicht behaupten, sondern er hat eigentlich an Ammanns Manuskript nur Verbesserungen, Kürzungen und Ergänzungen vorgenommen, dann wurde das so verbesserte Manuskript abgeschrieben, in Budweis gedruckt und in Höritz aufgeführt. Auf dem Titelblatt heißt es: „Text des Böhmerwald-Passionsspieles von Paul Gröllhesl. Theilweise umgearbeitet, mit neuen Liedertexten und Bildererklärungen von Probst Karl Landsteiner.“ Als nun gegen dieses unerhörte Vorgehen von Prof. Ammann die Klage eingereicht und die ganze Angelegenheit selbst ins politische Parteigetriebe hineingezogen worden war, war man allenthalben gespannt, wie der Streit enden werde. Die thatsächliche Utilisation von Ammanns

Werk durch Druck und Aufführung war nicht zu leugnen, die Angeklagten suchten also Ammanns Neubearbeitung als eine gänzlich unselbständige Arbeit hinzustellen, die nur auf einigen Verbesserungen des Gröllhesl'schen Textes beruhe, Gröllhesl wurde aber hingegen als ein Genie gepriesen und ihm eine Gedenktafel in Höritz gesetzt u. s. w. Indessen ist die Justizia doch so leichtgläubig nicht. Zuerst wurden die gerichtlichen Vorerhebungen angeordnet, wobei Ammann eine genaue Vergleichung der drei Spiele nach Gröllhesl, Ammann und Landsteiner mit Gegenüberstellung der Texte durchführte, worin alle von Ammann beibehaltenen und zu Gröllhesl in Gegensatz stehenden Wörter und Sätze unterstrichen und glossirt waren. Das Gericht erkannte die Berechtigung zur Klage und forderte zur Einreichung der Klageschrift auf. Diese verfaßte auf Grund dieser Vergleichung Dr. Vincenz von Berger, Hof- und Gerichtsadvokat in Wien.

Wir haben hier nun zu zeigen, in welchem Ausmaße Landsteiners Bearbeitung mit Ammanns identisch, in welchem verschieden ist und ob die Verschiedenheit so unwesentlich ist gegenüber der Identität, daß Landsteiners Werk als eine unselbständige Bearbeitung gelten kann.

Von der ersten Bedingung eines selbständigen Kunstwerkes, der Erfindung der Idee, die gerade bei Ammann eine nicht zu unterschätzende Bedeutung hat, kann bei Landsteiner gar nicht die Rede sein. Er scheint auch nicht einmal darüber nachgedacht zu haben, wie Ammann und wie er zur Bearbeitung des alten Spieles kam, sonst hätte ihm schon dieser Gedanke allein davon abbringen müssen. Ammann arbeitete sechs Jahre am alten und neuen Passionsspiele, und L. ließ sich zu einer Umarbeitung von dessen Manuskript herbei, die er in einigen Wochen lieferte! —

Die Darstellung der Idee bei Landsteiner verfolgen wir wieder von denselben Gesichtspunkten wie früher und zwar nach Identität und Verschiedenheit gegenüber Ammann.

a. Dramatischer Plan oder Aufbau des 3. Werkes.

Der ganze Plan sowie der Aufbau und die Gliederung in den Theilen zeigt bei L. fast vollste Identität mit Ammanns Werk. Theilung des ganzen Spieles in eine Vormittags- und Nachmittagsvorstellung wie bei Ammann. Voraus die Anrede, dann die 3 Bilder Ammanns, vor dem Paradiesspiele auch Ammanns Chorgesang in Verbesserung, nach dem Paradiesspiele dieselben Bilder und in derselben Reihenfolge, das Zwischenspiel genau an derselben Stelle eingefügt, darnach wieder dieselben lebenden Bilder in gleicher Reihenfolge, endlich derselbe Abschluß der Vormittagsvorstellung mit dem Einzuge Jesu in Jerusalem in dramatischer Darstellung. Wir haben gesehen, daß gerade in der Vormittagsvorstellung der Aufbau Ammanns eigenstes Werk ist; das hat L. alles beibehalten. Auch die Bildererklärungen und Lieder halten denselben Gang ein wie bei Ammann. In der Nachmittagsvorstellung ist dieselbe Eintheilung in fünf Aufzüge wie bei Ammann, ebenso ist die Verbindung der 1. Scene mit der 2. nach Ammanns Plan beibehalten. Chr. vor Annas und Kaiphas (S. 92—93) wurde von Landsteiner nach Ammann in besondere Scenen zerlegt, ebenso Chr. vor Pilatus (S. 107) Chr. vor Herodes und abermals vor Pilatus (S. 110 u. 113), Geißlung und Krönung und der Verurtheilung Chr. zum Tode (S. 117 u. 119), an derselben Stelle der Chorgesang (S. 116), während Gröllhesl die Scenen ineinander übergehen läßt. Wo Ammann durch Einführung neuer Scenen den alten Plan änderte, folgte auch Landsteiner. So schickte er auch der Fußwaschung die Feier des Osterlammes voraus und ließ nach dem Abendmahle dieselben Reden Chr. folgen (S. 70 u. 75), Judas im hohen Rath (S. 80), Petrus' Reue und Judas Tod (S. 127). Anfang und Ende der Aufzüge bei L. fallen mit Ammann überall zusammen, selbst die Chorgesänge sind überall an gleicher Stelle eingeschoben.

Das Passionsspiel schließt bei L. wie bei Ammann im Gegensatze zu Gröllhesl ab, darauf folgen wieder die 3 Bilder Ammanns zum Abschlusse des Ganzen. Die Auferstehung in

dramatischer Form war im Manuskript noch nicht enthalten, daher hat sie auch L. nicht. Die wenigen Abweichungen, die L. im Aufbaue zeigt, vermögen die eben dargelegte Identität im Plane des Ganzen nicht zu erschüttern. So fügt L. (S. 7) anfangs nach dem 3. Bilde statt der entsprechenden dramatisirten Scene bei Ammann ein 4. Bild (Adam und Eva), unter den weitern Bildern noch 6 ein (das 7., 11., 12., 14., 21., 23.). Eine kleine Scene vor dem Auftreten Christi beim Abendmahl (S. 69—70), ebenso am Anfang der Oelbergscene (S. 87—88), bestehend aus je 5—6 Zeilen, dann die kleine Scene in der via dolorosa (S. 121—22) verschwinden als gegenstandslos dem Ganzen gegenüber. Offenbar ist eine solche Identität rücksichtslos des ganzen dramatischen Planes, wie sich dies schon bei äußerlicher Betrachtung der Werke Ammanns und Landsteiners im Gegensatz zu Gröllhesl und besonders bei Vergleichung der Programme oder Festbüchlein von 1893 und 1894, die die Scenen mit kurzer Inhaltsangabe enthielten, erweist, nur denkbar, wenn man sich gegenwärtig hält, daß Landsteiner Ammanns Manuskript nur korrigirt hat. Formell unterscheidet sich Landsteiners Ausgabe von der Ammanns, daß ersterer bei jedem Wechsel des Personals eine neue Scene mit Zahl und Ueberschrift abtheilt, während Ammann dies im Manuskripte und darnach auch im Drucke, denn dieser mußte für den Prozeß eine getreue Wiedergabe des bei Gerichte liegenden Manuskriptes bilden, nur durch Punkte oder Gedankenstriche anzeigt; das ist rein nur Formsache und hat für die Sache selbst keine Bedeutung.

b) Die Ausführung selbst.

In Bezug auf die Ausführung der Landsteiner'schen Bearbeitung wollen wir Identität oder Verschiedenheit wieder vom Standpunkte der stofflichen und sprachlichen Behandlung beurtheilen. In sprachlicher Richtung macht sich der auffälligste Gegensatz in Landsteiners Bearbeitung gegenüber Ammann geltend, denn er hatte es ja auf eine Verbesserung des Textes abgesehen. Der artistische Leiter des Spieles hatte ihm die Verbesserung als sehr wünschenswerth hingestellt, und Landsteiner merkte nicht, daß man ihn in Wirklichkeit zu ganz andern Zwecken brauchte. Er äußerte, ohne auf die volksthümlich naive Natur des Spieles zu achten. Während er die herbe Sprache der aus Cochem herübergenommenen Theile beibehielt, suchte er in den Bildererklärungen den von Ammann festgehaltenen ruhigen epischen Ton der heiligen Schrift lyrisch-didaktisch schwunghaft zu machen. Selbst mitten in die Prosa Cochems hinein flocht er Verse, so in der Klage Christus im Gefängniß und in der Rede der Veronika und des Pilgers; weniger gelang dieser Aufschwung in den Liedern, da diese der frühern Musik wieder unterstellt werden mußten. Wenn sich also Ammann bei seiner ganzen künstlerischen Bemühung darauf verlegte, den richtigen naiven Volkston zu treffen und diesen harmonisch über alle Theile auszubreiten, so suchte diesen Landsteiner umgekehrt wieder zu zerstören. Wenn man also auch davon absieht, daß Landsteiner überhaupt gar keine Befugniß hatte, an Ammanns Werk etwas zu verbessern, so ist durch diese Aenderungen nur die Kluft zwischen den poetischen und prosaischen Theilen vergrößert und dem Volksschauspiele kein guter Dienst geleistet worden. Entweder mußte alles auf eine höhere poetische Stufe gerückt werden wie etwa beim Oberammergauer Texte und dann paßte es für die noch unentwickelten Höritzer Spieler nicht, oder aber man ließ es auf der mittleren Stufe Ammanns und konnte des Verständnisses der Spieler sicher sein und diese konnten sich in das Spiel einleben. Auch durch die vielen Kürzungen im dramatischen Theil hat er die Charaktere verwässert und damit zugleich die Entwicklung der Spieler gehemmt. Wir wollen auf das Einzelne übergehen.

In der Anrede hat Landsteiner Versmaß und Reimweise von Ammann beibehalten, aber auch im Inhalte zeigt sich Anlehnung, vgl. L. 13 f. und A. 7—14, L. 26—28 u. A. 1—2, 9—11, L. 35 u. A. 15, L. 49 u. A. 19, L. 59—92 u. A. 25—30, L. 90 f. u. 105—19. Die Lieder sind nicht nur im Versmaß, in der Reimweise, in der Strophenzahl, im Gedankengang,

sondern auch durch wörtliche Anlehnung fast durchwegs gleich. Die Bildererklärungen zeigen bei Landsteiner dieselbe Technik, die Ammann in origineller Weise für die seinigen gewählt hatte. Anfang und Schluß enthält gewöhnlich irgend eine auffällige Uebereinstimmung, ebenso ist der vorbildliche Hinweis meist und an gleicher Stelle angebracht.

Auch wörtliche Uebereinstimmung ist häufig sowie auch Ammanns Blankvers bei Landsteiner wieder erscheint, allerdings manchmal mit mehr Reimen versehen als bei Ammann. Zum 7. und 8. Bilde machte Landsteiner aus 1 Erklärung (der zum 6. Bilde) Ammanns 2. Landsteiners Erklärungen zum 4., 11., 12., 14., 20., 21. Bilde sind Zugabe Landsteiners, ebenso das Krippenlied S. 38—39, doch ändern diese Einschiebungen im allgemeinen Aufbaue nichts. Die weiteren Bilder Landsteiners sind alle Ammann entnommen und die Erklärungen denen Ammanns nachgebildet, d. h. neustilisirt. Die Zahl der Verse ist bei Landsteiners Erklärungen manchmal größer, doch kommt er auch hierin im allgemeinen Ammann nahe, ja auch gleich.

Eingangs des Paradiesspieles geht Landsteiner den selbständigen Erweiterungen Ammanns aus dem Wege und hält sich mehr an Gröllhesl. Doch hat er dabei nicht nur die dramatische und szenische Behandlung, sondern auch Text von Ammann entlehnt. Am auffälligsten aber zeigt sich die Benützung Ammanns in der 3. Szene, im Gottesgericht (S. 11 f.). Hier hat Landsteiner den von Ammann dramatisch und sprachlich eingerichteten Text einfach beibehalten. Die 4. Szene zeigt in allen 3 Werken wenig Veränderung. Derselbe Vorgang wie beim Gottesgericht ist beim Zwischenspiel zu beobachten, wieder behielt Landsteiner die von Ammann dramatisch und sprachlich eingerichtete Szene sammt Chorgesang ohne weiteres und an der gleichen Stelle bei. Der Einzug Jesu schließt bei Landsteiner gleichfalls nach Ammann die Vormittagsvorstellung ab und zeigt nicht nur im szenischen Bau, sondern auch im Inhalt und Wortlaut die Nachbildung der originellen Szene Ammanns.

Die Verschiedenheit der Vormittagsvorstellung Landsteiners von der Ammanns beruht also lediglich auf der geringen Aenderung eingangs des Paradiesspieles und der Einfügung einiger Bilder, alles andere ist sowohl im dramatisch-szenischen Bau als in der Ausführung wesentlich von Ammann entnommen, resp. sein Manuskript hat bei Landsteiner nicht mehr als Korrektur erfahren. Bei den Liedern konnte er über den Rahmen wegen der Musik nicht hinaus und bei den Bildererklärungen hat er ohne Befugniß neustilisirt und einiges ergänzt, sonst blieb alles beim Alten, d. h. Landsteiners Arbeit ist hier im Wesentlichen identisch mit der Ammanns und daher ein unselbständiges Werk.

Dieselbe Unselbständigkeit finden wir auch in der Nachmittagsvorstellung wieder. Von den 14 Chorgesängen oder Liedern gilt, was wir schon oben bemerkt haben. Sie sind bei Landsteiner an den gleichen Stellen wie bei Ammann eingerückt und tragen ganz den Charakter von Plagiaten oder Nachbildungen. Dazugebichtet hat Landsteiner nur den Chor der Engel (S. 122—22) vgl. dazu Ammann S. 99—100, und den Schlußchor Halleluja. In der 1. Szene des 1. Aufzuges: „Offenbarung des Leidens" hat es Landsteiner genau so gemacht wie beim Gottesgerichte und dem Zwischenspiel, er behielt bis auf einige Kürzungen die dramatisch und sprachlich eingerichtete Szene Ammanns ohne weiters bei. In der 2. Szene: „Abschied in Bethanien" (S. 66 f.) behielt Landsteiner die wichtigste szenisch-dramatische Einrichtung des Ueber- und Einganges von Ammann bei, dann hielt er sich an Gröllhesl und kürzte, was durchaus des Charakters selbständiger Geistesarbeit entbehrt. Das heilige Abendmahl hat bei Landsteiner eine kleine Vorszene (S. 69 f.) in 8 Zeilen, um die er diesen Theil vermehrt hat, doch ist sie umso bedeutungsloser, als dann Landsteiner gleich sich an Ammann anschließt und mit ihm in der ganzen stark veränderten Darstellung und fast immer im Wortlaute übereinstimmt. Den 2. Aufzug theilte Landsteiner in 5 Szenen ab, die bei Ammann nicht formell getrennt, aber sonst ebenso vorhanden sind. Landsteiner kürzt hier beträchtlich, folgt aber im Wesentlichen sonst überall Ammann. Die Verlesung des Decretes (S. 77) unterbleibt bei Landsteiner, doch die von Ammann eingefügten Reden des Annas benützt er und so fort, dann

fügt er wieder Reden aus Gröllhesl ein (S. 79 Z. 4—12), macht einen Sprung bei Ammann, trägt früher Uebergangenes aus Ammanns Bearbeitung nach u. dgl., so daß bis auf die paar Reden aus Gröllhesl bei Landsteiner Ammanns Text nur gekürzt ist. In der 2. Szene (S. 80 f.) stimmt Ammann genauer zu Gröllhesl, doch wo er einmal von diesem abläßt, folgt Landsteiner auch wieder Ammann, nur S. 81 Z. 1—7 ist Zugabe Landsteiners. Die 3. Szene (S. 82 f.) bei Landsteiner läßt sich nicht mit der Judasszene bei Ammann (S. 65 f.) vergleichen. Der eine Gedanke dieser 3. Szene bei Landsteiner ist jedoch nicht mehr als eine weitere Ausführung der Eingangsszene bei Ammann S. 67: dem Judas vorerst nur die Hälfte des Geldes zu geben, der andere ist eine stärkere Hervorkehrung der Christus freundlichen Personen Josef und Nikodemus, nachdem sie früher in Folge der starken Kürzung Ammanns Darstellung gegenüber zu schlecht davongekommen waren. Dem dramatischen Aufbau nach weicht in der 3. Szene also Landsteiner von Ammann ab, doch bietet er dem Gedanken nach nichts Neues. Die 4. und 5. Szene stimmen bei Landsteiner wieder zu Ammann, auch theilweise gegen Gröllhesl. Die Schlußworte des Kaiphas S. 85 sind Landsteiners Zugabe.

Im dritten Aufzuge: Cristus am Oelberg hat Ammann von Gröllhesls Stoff kaum die Hälfte dramatisch verwerthet und sprachlich eingerichtet. Landsteiner (S. 87 f.) hat hier wieder eine Vorszene in fünf Zeilen, dann aber folgt er, von starken Kürzungen und einer andern Einreihung des Judas Verrathes abgesehen, fast wortgetreu Ammanns Text. Die 4. Haupthandlung ist bei Ammann gegenüber Gröllhesl außerordentlich erweitert. Landsteiner gab bezüglich der 4. und 5. Haupthandlung selbst an, daß „er einzelne Theile der 4. und die ganze 5. Abtheilung selbst gemacht habe und nicht nur nach dem ihm zugesandten Manuskripte redigirt." Wir müssen also von hier an auf größere Selbständigkeit der Bearbeitung Landsteiners gefaßt sein. Annas Monolog (S. 92) erfüllt diese Erwartung noch nicht, denn Landsteiner zeigt hier in Worten und Gedanken Anlehnung an Ammanns Text. In der 3. Szene hat Landsteiner stark abgekürzt, den Backenstreich aus der 2. Szene bei Ammann hierher verlegt, doch lassen sich, obwohl Landsteiner sich hier schon mehr an Gröllhesl hält, noch genug Entlehnungen aus Ammann nachweisen. Selbständige Geistesarbeit ist dies noch nicht. Noch weniger trifft dies in der 4. und 5. Szene zu, die bei Gröllhesl fehlen, weil wir von hier auf die Benützung einer neuen Quelle bei Landsteiner, nämlich das Vorderthierseer Passionsspiel in der Ausgabe P. R. Weißenhofers, Wien 1885, A. Hölder stoßen. Die 5. Szene (S. 97 f.) ist nämlich zum Theil wortgetreu aus diesem Buche (S. 49—50) abgeschrieben. Ebenso finden wir dies in der dritten Szene (S. 101) bei Landsteiner, vgl. Weißenhofer S. 73, in der 5. Szene (S. 103—104) bei Landsteiner, vgl. Weißenhofer 51—52, in der 2. Szene (111—112) bei Landsteiner, vgl. Weißenhofer S. 70—73, in der 1., 2., 3. Szen bei Landsteiner (S. 113 bis 114), vgl. Weißenhofer S. 74—77. Was also hier im 4. Aufzuge das Zutrauen auf eine selbständige Bearbeitung Landsteiners erwecken möchte, wird genauer besehen erst recht hinfällig, weil wir hier einem neuen Plagiate begegnen. Alles andere, was der 4. Aufzug bei Landsteiner sonst noch enthält, ist entweder blos Text von Gröllhesl oder Ammann. Allerdings lehnt sich Landsteiner hier schon stärker an Gröllhesl an als vor dem. Besonders ist er in der Geißlungsszene (S. 117 f.) statt Ammann Gröllhesl gefolgt und hat die Christusklage (S. 102 f.) in Verse umgesetzt. Gröllhesl that hier auch bequemere Dienste, weil Ammann sehr starke Erweiterungen zeigt, Landsteiner aber kürzen wollte; daneben aber findet sich immer noch Anlehnung an Ammanns Text. Von einer selbständigen Bearbeitung Landsteiners kann hier noch nicht die Rede sein, indessen zeigt sich doch einige Verschiedenheit gegen Ammann. Im 5. Aufzug endlich sollten wir nur Landsteiners Werk begegen. Die Handlung zerfällt hier in mehrere kurze Szenen auf dem Kreuzwege nach Golgatha und kann nicht wohl über den Rahmen der heiligen Schrift hinaus; zu selbstständiger Darstellung ist hier verhältnißmäßig nicht der günstigste Platz. Wie im 3. Aufzug geht auch hier bei Landsteiner wieder eine kleine Szene voran. Pilatus kommt noch zu Worte und übergiebt den Kreuzestitel (S. 121—122). Diese

kurze Szene vermag der dramatischen Eintheilung kein neues Gepräge zu geben. Gleich aber in der 2. Szene (S. 122), wo Ammann (Antritt des Kreuzzuges) zwei bei Gröllhesl auseinander-liegende Momente zu einer Szene verbunden hat, finden wir bei Landsteiner wieder die Ausnützung dieser Darstellung Ammanns. Ein stark subjektives Moment in der dramatischen Fassung dieses Aufzuges zeigt sich noch in der Szene „Petrus und Judas". In keinem Passionsspiele ist diese Szene hier zu finden, wo sie nach Ammanns Berechnung allerdings sehr gute Dienste that. Landsteiner hat sie nun genau an derselben Stelle wie Ammann. Die im Judas-Monologe zum Ausdruck gelangende bittere Erinnerung an den Kreuzfall Christi und die Mutter Maria, die Wirkung des Posaunentones auf Judas sowie die zweifachen Mittel zum Selbstmorde sind aus Ammanns Werk in Landsteiners herübergenommen. In die Kreuzigungsszene hat Ammann an passender Stelle den Pilger eingefügt, um damit eine harmonische Verbindung zum Zwischenspiele herzustellen, auch das hat Landsteiner (S. 131) von Ammann herübergenommen, nur daß er die Rede des Pilgers in Verse umsetzte. Wie endlich Ammann die Klagereden Marias und Magdalenas nach Gröllhesl fallen ließ und nur einen Schmerzensschrei Marias dafür setzte, der sich wirkungsvoll mit der einbrechenden Finsterniß und den Donnerschlägen verbindet, so that auch Landsteiner und schloß damit wie Ammann das Passionsspiel. Daß dieselben drei lebenden Bilder nach Ammanns dramatischer Fassung auch bei Landsteiner das Ganze abschließen, haben wir bereits erwähnt. Ammanns dramatische Darstellung der Auferstehung stand im Manuskripte Landsteiners, das er verbesserte, noch nicht verzeichnet. Es ist demnach auch mit der Selbständigkeit des 5. Aufzuges nicht gut bestellt. Gerade die für die Selbständigkeit der Darstellung Ammanns markantesten Punkte hat auch Landsteiner wieder aufgenommen und damit verliert seine Bearbeitung auch hier den originellen Wert, sie ist zwar nicht mehr bloße Text-Verbesserung wie in den früheren Aufzügen aber sie bleibt auch hier Nachbildung.

Es müßte daher jede wissenschaftliche Untersuchung, philologischer und juridischer Natur, bei eingehendster Prüfung zum Schlusse kommen, daß Landsteiners Bearbeitung mit Ammanns im Wesentlichen identisch ist und keinen Anspruch auf ein selbständiges Geistesprodukt machen kann. Wir konnten uns hier bei der Untersuchung über die Identität oder Verschiedenheit der drei genannten Werke nicht auf Einzelheiten einlassen, wie dies Ammanns genaue Vergleichung überall aufweist, sondern nur die wichtigsten Punkte hervorheben. Dennoch dürfte sich diese Untersuchung für so manchen analogen juridischen Fall fruchtbar erweisen. Die allgemeinen Gesichtspunkte, von denen aus sich zwei dramatische Werke, die denselben Gegenstand behandeln, rücksichtlich ihrer Identität oder Verschiedenheit beurtheilen lassen, sind etwa folgende. Wir werden jede Kunstthätigkeit, wie sie in einem Werke vorliegt, von ihrem ersten sinnlichen Ursprunge zu verfolgen haben und sie zunächst hinsichtlich 1. der Erfindung der Idee prüfen. Hier werden wir im besondern zu unterscheiden haben a) das Besondere der Anschauung oder Erfahrung, b) die logische Idee.

Das Besondere kann ein Erlebniß sein: z. B. fuhr Goethe am 10. Oktober 1774 von Mannheim, wohin er Klopstock begleitete, nach Frankfurt zurück und nahm bei dieser Fahrt Gelegenheit, den Postillon sammt der Fahrt bergauf und -ab zum Ausgangspunkt einer geistigen Betrachtung zu machen. So sieht der Maler eine reizende Landschaft, einen interessanten Kopf, der Musiker hört irgend ein Thema, das ihn zu geistiger Verarbeitung anregt. Die erste eigene Thätigkeit des Geistes offenbart sich nun darin, daß der Künstler von diesem Besondern aus sich zu einer Idee erhebt, die aber zunächst nur ein logisches Gebilde ist. So erhob Goethe den Postillion zum Zeitgott Kronos und die Fahrt selbst zum Bild seines Lebens, doch trägt diese Ideenbildung noch nicht den vollen ästhetischen Charakter an sich. Das Besondere kann im Verhältniß zum Künstler sehr verschiedene Beziehungen annehmen. So werden wir hinsichtlich der Erfindung der Idee es ganz anders beurtheilen, wenn wir wissen, daß ein Maler oder Dichter eine Reise nach dem Orient unternommen hat, um eine bestimmte An-

schauung für eine Idee zu gewinnen, und der Werth seines folgenden Geistesproduktes wird auch rücksichtlich des geistigen Eigenthums anders zu beurtheilen sein.

Die logische Idee kann für sich wieder einfach oder zusammengesetzt sein. So war Ammanns logische Idee beim Passionsspiele, nachdem er das alte Spiel entdeckt und wissenschaftlich erforscht hatte, zunächst bloß der einfache Gedanke einer Neubearbeitung für größere Aufführungen. Goethe verband in „Schwager Kronos“ vielleicht ursprünglich schon zwei Gedanken zu einer Idee, den Postillon und die Fahrt. Mit der logischen Idee ist die Konception des künstlerischen Planes noch nicht gegeben, sondern hier tritt nun erst die Phantasie des Künstlers in ihre Rechte und macht sich geltend. Nach den psychologischen Gesetzen der Apperception muß die neue logische Jedee nun im Reiche des Geistes erst einen Kampf um ihr Dasein bestehen. Zusagendes wird sie sich aneignen, Frembartiges abstoßen, und wenn der sinnliche Reiz, wie dies meist bei der Kunst der Fall ist, fortdauert, so entwickelt sich allmählich aus der logischen Idee die ästhetische, d. h. der embrionale Zustand der Erfindung der Idee geht bereits in jenen zweiten der Darstellung der Idee über. Auch hier haben wir wieder in der fortschreitenden Kunstthätigkeit zwei Studien zu unterscheiden:

a) Die Konception des künstlerischen Planes.

b) Die Ausführung selbst in stofflich-inhaltlicher und sprachlicher Beziehung. Die ästhetische Idee führt den Kampf im Vorstellungsleben des Künstlers solange fort, bis ein künstlerischer Plan, zuerst in den allgemeineren Umrissen, dann endlich in den Theilen fertig ist. Offenbar ist die Konception des Planes bei verschiedenen Kunstwerken auch sehr verschieden nach Werth und Bedeutung. Vor allem ist da der große Unterschied zwischen redenden und plastischen Künsten hervorzuheben; bei den ersteren ist der ideele Gehalt weit größer als bei den letztern. Aber auch in der Dichtkunst selbst wären wieder starke Abstufungen zu machen. Den obersten Rang nehmen hier zweifellos die dramatischen Dichtungen ein, denn bei ihnen überwiegt der ideelle Theil am stärksten den Inhalt. In der Lyrik hat die ästhetische Idee auch noch ein Uebergewicht über den Inhalt, während im Epos das Stofflich-Inhaltliche bedeutungsvoller hervortritt. Wenn daher das Eigenthumsrecht bei dramatischen Dichtungen in Frage kommt, so muß auf die Konception des dramatischen Planes das Hauptgewicht gelegt werden. Wenn Goethe sich z. B. in „Schwager Kronos“ den Postillon als Kronos, die Fahrt als ein Bild seines Lebens und die verschiedenen Stationen der Fahrt als Lebensalter des Menschen, zugleich mit der Forderung, der Mensch soll frisch und munter seine Lebensbahn durchlaufen — gedacht hatte, war der Plan zu seinem Gedichte fertig, ganz andere Denkarbeit verlangt der Plan eines dramatischen Werkes, wie sich dies beim vorausgehenden Passionsspiel gezeigt hat, obwohl hier der Stoff schon in gewissen Umrissen gegeben war. Bei der Ausführung des Planes kommt es weiter auf das Material, den Stoff an, aus welchem ein Kunstwerk gebildet werden soll und auf die technische Fertigkeit, die sich bei redenden Künsten als Sprachgewandtheit, bei plastischen als Handfertigkeit offenbart. Bezüglich des Stoffes giebt es keine absolute, sondern nur relative Originalität und je umfangreicher ein Kunstwerk ist, desto mehr wird die fremde Natur des Stoffes gegen die eigene Erfindung hervortreten. In großen Epen wie in großen Dramen finden wir gewöhnlich die Geschichte verarbeitet; hier muß also bei Beurtheilung des geistigen Eigenthumsrechtes das Hauptgewicht auf die Konception des Planes gelegt werden. Will man sich im Urtheile vor Einseitigkeit bewahren wird man wohl stets alle diese Gesichtspunkte heranziehen und die Entstehung eines künsterischen oder literarischen Werkes — denn auch das literarische verlangt eine starke Phantasiebethätigung — darnach verfolgen und sorgsam prüfen müssen.

Schon die bloße Thatsache, wie man in Angelegenheit des Höritzer Passionsspieles gegen den Verfasser der Neubearbeitung für die ersten großen Aufführungen vorgegangen ist, beweist, wie geringschätzig die Welt mit dem geistigen Eigenthumsrecht verfährt. Wohl standen die Männer der Kunst und Wissenschaft mit ihren Sympathien auf Seite des Verfassers, da er die

aufgedrungene Fehde nicht nur in seinem, sondern auch im Namen der Schriftstellerwelt ausfocht, allein ein Schriftsteller war es doch auch, der ungescheut das Manuskript des andern verbesserte, ergänzte oder kürzte.

Es ist daher Zeit und thut Noth, daß die Arbeit des Mannes der Kunst und Wissenschaft besser geschützt werde. Zwar hat der Prozeß um das Höritzer Passionsspiel zu einem friedlichen Ausgleiche geführt, doch wäre dieser angesichts all der Thatsachen kaum zustande gekommen, wenn nicht das K. K. Prager Oberlandesgericht den Einspruch der Angeklagten verworfen und geradezu konstatirt hätte, daß die Ammann'sche Bearbeitung des Höritzer Passionsspieles als ein Geistesprodukt des Privatanklägers aufzufassen sei. Möchte wenigstens die schmerzliche Erfahrung des Privatanklägers den Eifer beleben und anregen, der sich heute für das literarische Urheberrecht in so erfreulicher Weise bemerkbar macht.

VII. Das Plagiat und seine Rechtsfolgen.

Von Dr. jur. **Richard Wehl**, Privatdozenten an der Universität zu Königsberg und Gerichtsassessor.

Unter den im Gebiete des literarischen Urheberrechts wichtigen Begriffen hat der Begriff „Plagiat" in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts seitens der an sich überaus reichhaltigen deutschen[1] Literatur und Judikatur meines Erachtens nicht diejenige Berücksichtigung gefunden, welche seiner praktischen Bedeutung entsprechen würde.[2] Denn was die neuere deutsche Judikatur und Literatur hierüber bringt, beschränkt sich auf eine Entscheidung des Reichsoberhandelsgerichts vom Jahre 1875[3] und auf kurze Bemerkungen in den einschlägigen Schriften von Allfeld[4], von Anders[5], von Calker[6], Dambach[7], Daude[8], Dernburg[9], Foerster-Eccius[10], Gareis[11], von Gerber-Cosack[12], Kohler[13], Orelli[14], Osterrieth[15], Schürmann[16],

[1] Die neuesten Literaturübersichten sind die bei Osterrieth, Altes und Neues vom Urheberrecht, Leipzig 1892) S. 107 ff., v. Calker, Die Delikte gegen das Urheberrecht (Halle 1894) S. 66 ff. und Gierke, Deutsches Privatrecht Bd. I (Leipzig 1895) S. 748 gegebenen.

[2] Von ausländischer Literatur über „Plagiat" vgl. insbesondere Pouillet, Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique et du droit de représentation (Paris 1879) No. 507 ff. u. 406 ff.

[3] Entscheidung des Reichsoberhandelsgerichts vom 25. Januar 1875 Bd. 16 (Stuttgart 1875) Nr. 62 S. 219 ff., insbes. S. 239 f. Diese Entscheidung findet sich auszugsweise auch in Busch's Archiv für Theorie und Praxis des allgemeinen deutschen Handelsrechts Bd. 33 (Berlin 1876) S. 271 f. und ist auch sonst oft wiedergegeben, z. B. bei Kowalzig, Das reichsgesetzliche Urheberrecht an Schriftwerken (Berlin 1877) S. 12 f., Streißler, Das Recht für Urheber, Buchhandel und Presse Bd. I (Rechtslexikon), Leipzig 1890, S. 78 f. Vgl. auch Scheele, Das deutsche Urheberrecht an literarischen, künstlerischen und photographischen Werken (Leipzig 1892) S. 26.

[4] Allfeld, Die Reichsgesetze betreffend das literarische und artistische Urheberrecht (München 1893) S. 64, 174.

[5] von Anders, Beiträge zur Lehre vom literarischen und artistischen Urheberrecht (Innsbruck 1881) S. 230.

[6] von Calker, Die Delikte gegen das Urheberrecht (Halle 1894) S. 114 ff.

[7] Dambach, Die Gesetzgebung des norddeutschen Bundes betr. das Urheberrecht (Berlin 1871) S. 48.

[8] Daude, Lehrbuch des deutschen Urheberrechts (Stuttgart 1888) S. 45.

[9] Dernburg, Lehrbuch des preußischen Privatrechts und der Privatrechtsnormen des Reichs Bd. II (4. Aufl. Halle 1889) S. 954 Anm. 25.

[10] Foerster-Eccius, Preußisches Privatrecht Bd. II (6. Aufl., Berlin 1892) S. 503 Anm. 13.

[11] Gareis, Das juristische Wesen des Autorrechts in Busch's Archiv für Theorie und Praxis des allgemeinen deutschen Handelsrechts Bd. 35 (Berlin 1877) S. 204 Anm. 28.

[12] von Gerber, System des deutschen Privatrechts, 17. Aufl., bearbeitet von Cosack (Jena 1895) S. 440 Anm. 5.

[13] Kohler, Das Autorrecht (in von Iherings Jahrbüchern für die Dogmatik des heutigen Privatrechts Bd. 18, Neue Folge Bd. 6 (Jena 1880) S. 129 ff., S. 456 f.

[14] Orelli, Das schweizerische Bundesgesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst (Zürich 1884) S. 96.

[15] Osterrieth (oben Anm. 1) S. 75 Anm. 43.

[16] Schürmann, Die Rechtsverhältnisse der Autoren und Verleger (Halle 1889) S. 254 f.

Stobbe[1] und[2] Wächter[3], während eine Reihe von Monographisten[4], welche sich eingehender mit dem literarischen Urheberrecht beschäftigen, des „Plagiates" garnicht Erwähnung thun[5]. Aber auch jene Bemerkungen der erwähnten Schriftsteller sind, wie die weitere Darstellung lehren wird, zum großen Theile unzureichend, unrichtig, ungenau und einander widersprechend; vor Allem jedoch bieten sie keine genügend scharfe Abgrenzung des „Plagiates" gegen die ähnlichen und verwandten, aber in ihren Voraussetzungen und Rechtsfolgen anders gestalteten Begriffe des totalen und partiellen Nachdrucks[6].

Was übrigens die praktische Bedeutung einer Untersuchung über den Rechtsbegriff „Plagiat" betrifft, so erhellt diese ohne Weiteres einerseits aus der später zu erörternden Frage, ob das Plagiat strafbar ist oder strafbar sein müßte, und andererseits aus thatsächlichen Vorkommnissen aller Zeiten. Aeltere Fälle des Plagiats finden sich dargestellt oder angedeutet z. B. bei Kohler[7], von neueren Fällen wirklicher oder vermeintlicher Plagiate sei an die Libretti zu Mascagnis „Cavalleria Rusticana" und zu Leoncavallos Bajazzi, an die Angriffe[8] Hermann Türks[9] gegen Kuno Fischer und an die Angriffe August Scheils gegen das Ministerium Eulenburg[10] erinnert. Charakteristisch erschien mir sodann folgender Fall, den ich

---

[1] Stobbe, Handbuch des deutschen Privatrechts, Bd. III (2. Aufl. Berlin 1885) § 160, S. 23.

[2] Wenn man von den oben S. 1 Anm. 3 erwähnten Kommentaren u. dergl. absieht. Lediglich erwähnt, nicht genauer untersucht, findet sich der Begriff „Plagiat" z. B. auch bei Rüfenacht, Das literarische und künstlerische Urheberrecht in der Schweiz, Inaugural-Dissertation (Wien 1892) S. 71, L. Seuffert, Das Autorrecht an literarischen Erzeugnissen (Berlin 1879; in der Sammlung gemeinverständlicher Vorträge, herausg. v. Virchow u. Holtzendorff, Serie VIII, Heft 169—172, S. 699 ff.) S. 19.

[3] Wächter, Oskar, Das Verlagsrecht (Stuttgart 1857, 1858) S. 97, 501 ff., 560; derselbe, Das Autorrecht nach dem gemeinen deutschen Recht (Stuttgart 1875) S. 165, 170 f., 205.

[4] Auch von den Lehrbüchern des Privat- bezw. Handelsrechts, welche dem Urheberrecht größere Abschnitte widmen, lassen die meisten das Plagiat ganz unerwähnt. So insbes. Gierke in seinem deutschen Privatrecht (oben S. 84 Anm. 1) S. 748 ff. und Klostermann in Endemanns Handbuch des Handels-, See- und Wechselrechts Bd. II (Leipzig 1882) S. 236 ff.

[5] So z. B. von Freydorf, Autorrecht und Rechtssystem (Mannheim 1894), Goepel, Ueber Begriff und Wesen des Urheberrechts (Altenburg 1881), Schuster, Das Wesen des Urheberrechts (Wien 1891), Voigtländer, Zur Entwickelung des Verlagsrechts (Leipzig 1892), Wrangell, Die Prinzipien des literarischen Eigenthums (Dorpat 1866). Auch die von Dambach herausgegebenen „Fünfzig Gutachten über Nachdruck und Nachbildung" (erstattet vom Preußischen literarischen Sachverständigen-Verein in den Jahren 1874—89, Berlin 1891) erwähnen den Gegensatz zwischen Plagiat und Nachdruck nur ein einziges Mal und ganz flüchtig (Gutachten vom 5. Juli 1886 Nr. 39 S. 276), obwohl sie die §§ 7 lit. a und 24 des Gesetzes vom 11. Juni 1870 (s. über diese unten) und den Begriff des partiellen Nachdrucks sehr oft erörtern (z. B. S. 30, 94, 110, 164 f., 233, 278, 284, 292). — Auch Stenglein, Die strafrechtlichen Nebengesetze des Deutschen Reiches (Berlin 1873) S. 13 u. 25 (zu §§ 7 lit. a und 24 des Gesetzes) läßt den Begriff „Plagiat" unerwähnt.

[6] Auf die gleichfalls verwandten Begriffe „Adaptation" und „Utilisation" und das Verhältniß des Plagiats zu ihnen näher einzugehen verbieten die den Beiträgen zur vorliegenden Festschrift gesetzten räumlichen Schranken.

[7] Kohler in Iherings Jahrbüchern Bd. 18 S. 455 ff und vor Allem in seinem Aufsatze „die Idee des geistigen Eigenthums" im Archiv für civilistische Praxis Bd. 82 (Freiburg und Leipzig 1894) S. 167 ff. Eine große Zahl anderer Beispiele bieten die oben Anm. 5 erwähnten Gutachten.

[8] Die Richtigkeit oder Haltlosigkeit dieser Angriffe ist natürlich hier nicht zu prüfen.

[9] Vgl. die beiden Schriften Türcks (beide Jena 1894) „Die Uebereinstimmung von Kuno Fischer und Hermann Türcks Hamlet-Erklärung" sowie „Kuno Fischers kritische Methode."

[10] Vgl. Schel, das Ministerium Eulenburg und das Schelsche Sparsystem (Berlin 1894); ein Beitrag zur Geschichte des geistigen Eigenthums; vgl. insbes. p. IV., S. 40 f., 43, 47; dazu auch Schanz, Ueber die neueste Bewegung auf dem Gebiete des Sparkassenwesens, in der Münchener allgemeine Zeitung 1895 Nr. 5., Wissensch. Beilage Nr. 4 (5. Januar 1895) S. 4.

kennen lernte, weil der Geschädigte mich wegen eines daraus entstandenen Prozesses[1] um ein Gutachten bat[2], und den ich genauer erwähnen will, weil ich ihn in dieser Studie noch mehrfach als Beispiel zu verwerthen gedenke: Schriftsteller X. ist der Verfasser resp. Neuherausgeber und -bearbeiter eines Buches, das über die Börse und über die Börsengeschäfte handelt und als Handbuch für Bankiers, Juristen und Kapitalisten gedacht ist; ausgedehnte Parthien dieses Werkes sind nun wörtlich abgeschrieben in einem „Börsen-ABC“, welches Schriftsteller Y. zusammengestellt hat, und zwar bilden die Entlehnungen aus dem X.schen Werke nach meiner Berechnung mehr als den zwanzigsten Theil des Y.'schen Buches; dabei sind ganze Sätze und Satzfolgen mitsammt Gedankenübergängen, Beispielen, kleineren Nebenbemerkungen, phraseologischen Eigenthümlichkeiten des X.'schen Werkes u. s. w. wortgetreu in das Buch des Y. übergegangen, und auch die Abänderungen, welche andere Sätze erfuhren, bestehen nur in Kürzungen oder Erweiterungen sowie in der durch die Voranstellung eines Schlag- und Stichwortes nothwendigen Umgestaltung der Wortfolge; der Name des X. und der Titel seines Buches sind bei den entlehnten Stellen nicht angegeben worden; allerdings finden sie sich auf einer der ersten Seiten des „ABC“ gelegentlich der Aufzählung derjenigen Bücher, welche „vom Verfasser benutzt wurden“.

Die Wichtigkeit des Begriffes „Plagiat“ erhellt aber nicht blos aus solchen Beispielen, sondern auch daraus, daß der Arbeitsausschuß des 17. Kongresses der Association littéraire et artistique internationale, welcher vorliegende Festschrift und daher auch diesen Aufsatz angeregt hat, in seinem Fragebogen, welcher im Ganzen 64 Fragen und darunter 14 auf das literarische Urheberrecht bezügliche umfaßt, die eine (I, 8) dem „Plagiat“ gewidmet hat[3] und in vier weiteren Fragen (I, 9 bis 11 und 13) solche Punkte[4] andeutete, welche in naher Verwandtschaft mit dem Begriffe „Plagiat“ stehen.

Zur Abgrenzung der Begriffe „Plagiat“ und „Nachdruck“ wird man am besten von dem durch die Theorie, die Praxis der Gerichtshöfe und die Gesetzgebung ziemlich gleichmäßig abgegrenzten Begriffe „Nachdruck“ ausgehen.

„Nachdruck“[5] ist[6] die unbefugte (ohne Genehmigung des Autors bezw. Verlegers erfolgende) mechanische Vervielfältigung eines Schriftwerkes. In dieser Begriffsbestimmung liegen folgende für unsere Untersuchung wichtige Untermomente:

1. Die Vervielfältigung muß eine (ganz oder wesentlich) mechanische sein, d. h. es darf

---

[1] Zwischen X und Y war es zu einen scharfen Briefwechsel und in Folge dessen zu beiderseitiger Beleidigungsklage gekommen; Y fand die Beleidigung in dem ihm von X gemachten Vorwurf des Plagiates.

[2] Mein Gutachten hatte zu Folge des in der vorigen Anmerkung angedeuteten Thatbestandes zu erörtern, ob in der That ein Plagiat vorlag; die Frage, ob vielleicht (partieller) Nachdruck verübt worden war, konnte darum unerörtert bleiben.

[3] I, 8: „Was ist Plagiat? Ist es als rechtswidrig und strafwürdig zu betrachten, oder nur als ästhetisch und unmoralisch zu rügen?“

[4] I, 9: Citate; I, 10: theilweise Wiedergabe eines literarischen Werks; I, 11: Aufnahme eines Theils eines literarischen Werks oder eines ganzen literarischen Werks in ein Werk größeren Umfangs; I, 13: Utilisation. — Vgl. auch Frage III, 13, IV, 2 bis 4, V, 3 bis 5, wo analoge Punkte aus dem Gebiete des künstlerischen, musikalischen und architektonischen Urheberrechts angedeutet werden, auf welche hier aus Raummangel nicht eingegangen werden kann.

[5] „Nachdruck“ im engeren Sinne, wie ihn von Calker § 20 S. 96 sub. a und § 21 ganz richtig nennt im Gegensatze zu den vom Deutschen Reichsgesetz vom 1. Juni 1870 §§ 5 und 6 gleichfalls als Nachdruck (im weiteren Sinne) behandelten Thatbeständen widerrechtlicher Veröffentlichung von Manuskripten und Vorträgen und widerrechtlicher Veranstaltung von Uebersetzungen.

[6] Ich schließe mich hier der durchaus brauchbaren Definition in § 4 des Reichsgesetzes vom 11. Juni 1870, betr. das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen

mit der Reproduktion des fremden Werkes nicht zugleich ein derartiger Aufwand eigener Geistesthätigkeit und Gedankenarbeit des Reproduzenten verbunden sein, daß die Reproduktion ein wesentlich neues Gewand erhalten und eine, wenn auch geringe Selbständigkeit der Gestalt angenommen hat[1].

2. Ob das ganze Originalwerk vervielfältigt wurde („totaler Nachdruck") oder nur ein mehr oder weniger umfangreicher Theil desselben („partieller Nachdruck"), ist begrifflich gleichgültig, solange nicht durch den Umstand, daß der reproduzirte Theil mit andern Stücken desselben Werkes oder anderer Werke oder mit eigenen Geistesprodukten des Reproduzenten verwebt wurde, die Einzelstücke zu einem neuen Gewande in der sub I angedeuteten Art verbunden wurden[2].

3. Ob bei der mechanischen Reproduktion der Name des Originalautors mitgenannt wurde[3], so daß die ohne oder gegen seinen Willen erscheinende Reproduktion wenigstens auf seinem intellektuellen Konto stehen bleibt, oder ob die mechanische Reproduktion anonym, pseudonym oder unter dem Namen des Reproduzenten[4] erscheint, ist für den Begriff des Nachdrucks gleichgültig und höchstens für die richterliche Abmessung der Strafe resp. der Entschädigungssumme oder für die Frage nach idealer Konkurrenz von „Nachdruck" und „Plagiat" bedeutsam.

4. Die Reproduktion muß eine bewußte sein, der Thäter vorsätzlich oder wenigstens fahrlässig[5] gehandelt haben.

Im Gegensatze hierzu sind die Voraussetzungen des „Plagiates" folgendermaßen gestaltet:

1. Plagiat liegt nicht vor (sondern Nachdruck), wenn die Vervielfältigung eine blos mechanische ist; Plagiat liegt vielmehr nur vor, wenn das geistige Originalprodukt des A durch den B derartig ausgenutzt wird, daß das neue Elaborat den Eindruck eines Originalproduktes des B erwecken soll, also entweder a) wenn das Originalprodukt des A zwar in unveränderter Weise (total resp. partiell)[6] unter dem Namen des B reproduzirt wird, dabei aber einer größeren Arbeit einverleibt ist, welche noch andere Bestandtheile enthält, von der es aber im Uebrigen gleichgültig bleibt, ob sie ihrerseits originell und selbständig ist oder nicht — oder b) wenn die selbstständige Verarbeitung des Originals durch B eine so geringe ist, die neue Produktion nur so rein äußerlich als etwas anderes erscheint, daß in Wahrheit den wesentlichen Kern das Originalprodukt des A bildet; hier ist es denn im Gegensatze zu Fall a gleichgültig, ob das Werk des B im übrigen noch weitere selbständige Bestandtheile enthält.

2. Ob die Aneignung fremder Ideen sich auf das ganze Originalprodukt erstreckt oder nur auf einen Theil, ist (ebenso wie beim Nachdruck) für den Begriff selber gleichgültig.

Kompositionen und dramatischen Werken (Bundesgesetzbl. 1870 S. 339 ff., Reichsgesetzbl. 1871 S. 87, 90) an.

[1] Vgl. hierzu u. A. v. Anders S. 230 f.

[2] Hier greift dann (Nennung des Namens des Originalautors vorausgesetzt) in der Regel § 7 lit. a. des Gesetzes zu Gunsten des Thäters Platz.

[3] Bei einer solchen unter dem wirklichen Namen des Autors erscheinenden Reproduktion kann es sich natürlich nur um den Fall handeln, daß das ganze neue Buch (das Nachdrucksexemplar) blos das Originalwerk (resp. einen Theil desselben resp. eine Zusammenfassung mehrerer Originalprodukte z. B. mehrerer Gedichte desselben Autors) enthält, denn andernfalls läge (zugleich) eine, vielleicht nach andern Gesichtspunkten (Beleidigung) zu beurtheilende Konfundirung inhaltlich authentischer Produkte des A. mit Produkten des Nachdruckers B. oder anderer Autoren C., D. u. s. w. vor, deren Leistungen dem Autor A. als Kuckuseier untergeschoben werden.

[4] v. Calker S. 107 macht mit Recht darauf aufmerksam, daß das deutsche Reichsgesetz vom 11. Juni 1870 für diesen Fall keine besondern Bestimmungen enthält.

[5] Ob und welche Grade von Fahrlässigkeit zu unterscheiden seien, wird stets Sache der positiven Gesetzgebung bleiben müssen. Vgl. Reichsgesetz vom 11. Juni 1870 § 18 I, II und VI.

[6] Durchaus unrichtiger Weise identifizirt Orelli a. a. O. S. 96 partiellen Nachdruck und Plagiat.

3. Dagegen setzt das Plagiat voraus, daß die Wiedergabe des Originalproduktes auf einen fremden Namen geschieht oder doch, richtiger gesagt, nicht auf den Namen des wahren Autors. Denn auch indem er durch Ausschreiben eines fremden Buches sich selbst ein günstiges Pseudonym schafft oder indem er durch Verschweigung des wahren Autors sich selbst den pekuniären Ertrag eines anonymen Plagiates sowohl wie unter Spekulation auf die Durchsichtigkeit der Anonymität den literarischen Nimbus zuwendet (zuzuwenden sucht), begeht B den „geistigen Diebstahl"[1]. Von Plagiat werden wir also überall da sprechen, wo die Pflicht der literarischen Ehrlichkeit verletzt worden ist, welche den Namen des wahren Autors zu nennen gebietet. — Welche Form der Namensnennung erforderlich und genügend ist, um die angedeutete Pflicht zu erfüllen, wird sich nicht generell und für alle Einzelfälle gleichmäßig beantworten lassen[2]. In Werken wissenschaftlichen Charakters dürfte es z. B. als üblich und zugleich für den Leser zweckmäßig zu betrachten sein, daß die literarischen Quellen, aus welchen geschöpft wurde, jedesmal (im Text des neuen Werkes oder mittels einer Anmerkung) an derjenigen Stelle genannt und (nach Autor, Titel, Auflage, Druckort und -Jahr sowie Seitenzahl) angegeben werden, wo die Anlehnung erfolgt[3]; die unleugbare Schwerfälligkeit, welche solcher Methode bei wiederholter Anführung desselben Buches innewohnt, kann vermieden werden durch einen generellen Hinweis auf die benutzte Quelle, welcher am Beginn des Kapitels (Paragraphen, Abschnittes) gebracht wird. Dagegen ist bei Werken, welche mehr für die Unterhaltung bestimmt sind, natürlich ein anderer Weg einzuschlagen, denn in Romanen, Novellen und dergl. würden Anmerkungen oder auch nur Anmerkungszeichen störend wirken[4]; hier wäre also dem Gebot der literarischen Ehrlichkeit in der Vorrede zu genügen und hier würde man sich mit Rücksicht auf die Bedeutung, welche die poetische Form der Darstellung in Anspruch nehmen kann, unter Umständen selbst mit Bemerkungen begnügen dürfen wie: „Für diese Schrift wurde insbesondere benutzt . . . . ." Hingegen wäre eine solche uns in der Vorrede (Einleitung, Literaturbericht) gebrachte Notiz wiederum bei wissenschaftlichen oder praktischen Werken[5] meines Erachtens nicht ausreichend, am wenigsten dann, wenn der qualitative und quan-

---

[1] Dieser Ausdruck ist zwar vom Standpunkte der juristischen Konstruktion ebenso unrichtig wie die Bezeichnung des Urheberrechts als „geistiges Eigenthum", hat aber den Vorzug, einen recht plastischen Vergleich zu bieten.

[2] Ueber ein Beispiel genügender Quellenangabe vergl. die Entscheidung des Reichsoberhandelsgerichts Bd. 6 (Erlangen 1872) Nr. 35 S. 175.

[3] Wirkliche Citate sind als solche durch „Anführungsstriche" zu kennzeichnen.

[4] Ich kann es nicht leugnen, daß mich beispielsweise in Victor von Scheffels „Ekkehard" die Anmerkungszeichen vom ruhigen Genusse der Lektüre ablenken, so sehr ich die Anmerkungen selber sogar über den ihnen vom Dichter (p. XV der Einleitung) zugesprochenen Wert hinaus zu schätzen weiß. — Ganz anders liegt die Sache bei streng wissenschaftlich gedachten Werken, welche, wie Wilhelm Adolph Beckers „Gallus und Charikles", die Form des Romans oder der Novelle nur wählen, um für den Hauptinhalt des Ganzen, die Anmerkungen und Exkurse, eine anregende Einkleidung zu gewinnen; doch wird auch hier die romanhafte oder novellistische Form der Darstellung eine wörtliche Anlehnung an die Originalquelle (also ein mittels Uebersetzung begangenes Plagiat) ebenso von selbst verbieten wie beim sogen. historischen Roman.

[5] Bei ihnen kann eine derartige Aufzählung der vom Autor benutzten älteren Werke meines Erachtens nur Folgendes besagen sollen: Erstens: der neue Autor habe jene Werke zu seiner Belehrung studirt und stofflich verarbeitet, er habe aus ihnen gelernt und auf ihrem geistigen Inhalte aufgebaut (wie jedes literarische Produkt, das als ein wissenschaftlicher Fortschritt gelten will, naturgemäß die älteren Geistesprodukte zu seiner Grundlage machen muß); er, der neue Autor sehe sich daher veranlaßt, jene älteren Werke an hervorragender Stelle zu erwähnen. Oder zweitens: der neue Autor will eine salvatorische Klausel dafür voranschicken, daß er zwar möglichenfalls an der einen oder andern Stelle seines Buches die Gedanken fremder Werke als seine eigenen angiebt, daß er dies aber nur unbewußt und bona fide gethan hat, weil ein Autor nach gründlicher Durcharbeitung fremder Werke nicht immer aufs schärfste

litative Grad der Anlehnung ein so hoher ist, wie in dem oben erwähnten Beispiele des Börsen-ABC[1].

4. Der Thäter muß das Bewußtsein haben, fremde Ideen der Leserwelt auf den eigenen Namen zuzuführen[2].

„Plagiat" ist demnach die ohne Nennung des wahren Autors erfolgende Verwerthung fremder Ideen.

Was das Verhältniß unserer obigen Abgrenzung der Begriffe „Nachdruck" und „Plagiat" zu der Anschauung des deutschen „Nachdrucksgesetzes"[3] betrifft, so ist zu bemerken, daß dies Gesetz den Begriff „Plagiat" zwar weder definirt, noch abgrenzt, noch überhaupt nennt, daß es aber in § 7[4] sagt:

Als Nachdruck ist nicht anzusehen:

a) Das wörtliche Anführen einzelner Stellen oder kleinerer Theile eines bereits veröffentlichten Werkes oder die Aufnahme bereits veröffentlichter Schriften von geringem Umfang in ein größeres Ganzes, sobald dieses nach seinem Hauptinhalt ein selbständiges wissenschaftliches Werk ist, sowie in Sammlungen, welche aus Werken mehrerer Schriftsteller zum Kirchen-, Schul- oder Unterrichtsgebrauch oder zu einem eigenthümlichen literarischen Zwecke veranstaltet werden. Vorausgesetzt ist jedoch, daß der Urheber oder die benutzte Quelle angegeben ist.

Aus diesem Wortlaut folgt meines Erachtens mit zwingender Nothwendigkeit, indem man die negative Fassung des Einganges und die positive Fassung des Schlußsatzes vertauscht, daß der § 7 lit. a zugleich besagt: „Wenn der Urheber oder die benutzte Quelle nicht angegeben ist", so ist dies Verhalten „als Nachdruck anzusehen"[5] und wie dieser von Entschädigungspflicht und Strafe begleitet. Der § 7a spricht also vom Plagiat nicht ausdrücklich[6], aber unter seinem Wortlaut läßt sich auch dasjenige Verhalten rubriziren[7], was der übliche Sprach-

auseinander zu halten vermag, was seine Originalideen sind und was er von fremden Ideen eventuell auch in der Formulirung seinem eigenen Gedankenschatz einverleibt hat. Oder drittens kann jene Aufzählung bedeuten, daß der neue Autor seine Leser mittels einer kurzen Literaturangabe in übersichtlicher Weise auf diejenigen bedeutender Erscheinungen aufmerksam machen will, welche er im Verlaufe seines Buches mehrfach und daher in abgekürzter Form zu citiren gedenkt.

[1] Man mußte bei derartigen lexikalischen Werken mindestens beanspruchen, daß hinter jedem aus einem andern Werke abgedruckten Artikel in Klammern der Name des Originalautors (und wohl auch die Seitenzahl) angegeben wird, weil sonst die Leser, trotz vorgedruckter Literaturübersicht stets zu der Annahme verleitet werden, daß die entlehnten Partien nicht nur in ihrem geistigen Inhalte, sondern auch in ihrer konkreten Fassung ein originales Geistesprodukt des neuen Autors seien. So sehr einerseits der Autor, welcher dem Publikum sein Bestes bieten will, die Pflicht hat, die vorhandene Literatur möglichst vollständig zu benutzen, um seinen eigenen Gedankenbau auf einem möglichst sicheren, erprobten Fundamente aufzuführen, eben so sehr haben die älteren Autoren (und zwar im Prinzipe selbst wenn die 30 jährige Frist des Nachdrucksschutzes oder sonst irgend eine Frist längst verstrichen ist) den Anspruch, den Lesern des neuen Buches als die Schöpfer der betreffenden Einzelgedanken genannt zu werden.

[2] Wegen der Fahrlässigkeit vergl. auch hier das oben S. 87 Anm. 5 Gesagte.

[3] Oben S. 86 Anm. 6.

[4] Zur Interpretation der einzelnen Wendungen des § 7 kann ich auf die Gesetzeskommentare verweisen.

[5] Argumentum e contrario (anderer Ansicht freilich v. Calker S. 117). Insofern ist also die Entscheidung des Reichsoberhandelsgerichts Bd. 16 Nr. 62 S. 239 (oben S. 84 Anm. 3) nicht ganz richtig und genau. — Die Ausdrucksweise des § 7 lit. a rügt auch W. Endemann, Gesetz betr. das Urheberrecht an Schriftwerken, Berlin 1871, S. 30 sub. 1 a. O.

[6] Deshalb scheint mir die Anmerkung 13 bei Förster-Eccius, Preußisches Privatrecht Bd. II (6. Aufl. Berlin 1892) S. 503 „Reines Plagiat." Ges. v. 11. Juni 1870 § 7a, § 47" nicht korrekt.

[7] So auch Reichsoberhandelsgericht a. a. O. sowie Stobbe, deutsches Privatrecht Bd. III (2. Aufl., Berlin 1885) S. 39 Anm. 3.

gebrauch und unsere obige Begriffserklärung als „Plagiat" und nicht, wie das Gesetz selber entgegen diesem üblichen Sprachgebrauche und unserer Begriffserklärung als „Nachdruck" bezeichnet. Nur weil das Gesetz in seinem § 24[1] für den in lit. a vorgesehenen Fall des Abdruckes ohne Quellenangabe die Entschädigungspflicht verneint und zugleich eine besondere (mildere) Strafe festsetzt, ist Verwirrung hervorgerufen[2] und auf der einen Seite[3] das Mißverständniß veranlaßt worden, als handlen § 7 lit. a und § 24 ex professo vom Plagiat und nur vom Plagiat, auf der andern Seite[4], sie handlen nicht vom Plagiat[5]. Beides ist meines Erachtens gleich unrichtig; die Wahrheit dürfte vielmehr auch hier in der Mitte liegen und es wird sich, da dem Wortlaute des Gesetzes mehr Gewicht beigelegt werden muß als der ziemlich unsicheren Erklärung in den Motiven, behaupten lassen, daß § 24 einen Fall, der laut § 7 lit. a als Nachdruck behandelt werden müßte und der sich zumeist als „Plagiat" qualifizirt, zwar nicht mit den vollen Rechtsnachtheilen des eigentlichen Nachdrucks umkleiden, aber wenigstens kriminell rügen will, wennschon nicht mit der gleichen Strenge wie den sonstigen Nachdruck.

Wir gelangen also zu dem Resultate, daß auch das deutsche Urheberrecht eben durch § 24 des Gesetzes vom 11. Juni 1870 das Plagiat straft, sofern dies sich als wörtliche, unverhüllte Anlehnung an das Original darstellt.

An sich und abgesehen von vorstehender Auslegung des § 24 des deutschen Nachdrucksgesetzes kann die Frage, ob das Plagiat als eine strafbare und mit demselben Strafmaß wie der Nachdruck zu messende Handlung betrachtet werden solle, zu Meinungsverschiedenheiten führen[6], wiewohl die moralische Verwerflichkeit des Plagiates, welche ja auch bereits in der Etymologie des Wortes[7] ihren Ausdruck findet, keinem Zweifel unterliegen wird[8]. Nicht

---

[1] Der Wortlaut der § 24 wird weiter unter gegeben werden.

[2] Schon in den Motiven. Diese bemerken (Aktenstücke des Reichstags des Norddeutschen Bundes I. Legislaturperiode Session 1870 Bd. III [Anlageband]) S. 136 (zu § 26 des Entwurfs): „Wenn in den Fällen des § 7 lit. a die Nennung des Autors oder die Angabe der Quelle unterlassen ist, so liegt kein eigentlicher Nachdruck vor (da ja der Abdruck selbst gestattet ist), sondern es ist nur eine im Interesse des Autors getroffene Maßregel unbeachtet gelassen." — Dies und namentlich die Bemerkung in der Klammer ist nach folgenden falsch, da eben der Abdruck nur unter Namensnennung statthaft sein soll.

[3] v. Calker S. 118, Allfeld S. 174, Reichsoberhandelsgericht a. a. O., Kowalzig a. a. O.

[4] Nämlich seitens derer, welche bei Erörterung des § 24 nicht an die Möglichkeit denken, daß er das Plagiat betreffen könne oder — vgl. weiter unten — ausdrücklich Straflosigkeit des Plagiats behaupten.

[5] Allfeld (oben Anm. 3) widerspricht sich übrigens, indem S. 64 erklärt, das Plagiat sei rechtlich nicht zu beanstanden.

[6] v. Anders S. 24 Anm. 26 (vgl. auch S. 114/15) hält den Nachdruck für rechtlich verboten und strafbar, das Plagiat nur für moralisch verboten und straflos. — v. Calker (S. 117) bedauert, daß das Gesetz diese „qualifizirte Veröffentlichung und Vervielfältigung „nicht mit höherer Strafe bedroht", Osterrieth S. 75 Anm. 43 geht von der gleichen (in theri aber, wie gesagt, nicht nothwendigen) Grundanschauung aus und bemüht sich daher, das Plagiat als ein Mittelding zwischen Nachdruck und Utilisation darzustellen das nur aus der Verletzung des ästhetischen Gefühl sittlich verpönt sei; lediglich die Unzulänglichkeit des Plagiators, fremde Originalgedanken kraft eigener individueller Thätigkeit zu einem neuen Werke zu erheben, nicht aber der dolose Wille sei daher der Grund, weshalb der Neubildner zum Nachbildner werde. — Auch Wächter, Verlagsrecht S. 502 f., Autorrecht S. 170 hält die „Freibeuterei" des Plagiators für straflos; desgleichen Dernburg a. a. O. (der aber, vgl. § 297 S. 919, die Möglichkeit einer Art Beleidigungsklage erwägt) und wohl auch Gareis a. a. O. sowie Gerber in v. Jherings Jahrbüchern Bd. III (Jena 1859) S. 366 f. — Vgl. auch das bei Heydemann und Dambach, Die preußische Nachdrucksgesetzgebung (Berlin 1863) abgedruckte Gutachten des Kgl. Preußischen literarischen Sachverständigen-Vereins Nr. 80 S. 450 ff., insbes. S. 454.

[7] Plagium = Menschenraub. Du Cange, Glossarium mediae et infimae latinitatis (editio nova, Niort 1886) tom. VI p. 350 sub. 2, Wächter, Verlagsrecht S. 502 Anm. 12, Kohler in v. Jherings Jahrbüchern a. a. O. S. 457 und im Archiv für civilistische Praxis a. a. O. S. 167, 170.

[8] Vgl. in diesem Sinne auch die Bemerkungen des Königsberger Philosophen Karl Rosenkranz

unbedingt nämlich muß der Gesetzgeber Alles, was sittlich verwerflich ist, unter Strafsanktion stellen[1], schon weil Moral und Recht nicht identisch, sondern mit einander nur verwandt sind. Ebenso ist es nicht unbedingt nothwendig, daß der Gesetzgeber dem Plagiat einen zivilrechtlichen Entschädigungsanspruch anheftet (in derselben Weise und nur etwa mit anderer Höhe als dem Nachdruck); denn den Gedanken: Jeder haftet dem Nächsten bei Beschädigung für Entschädigung muß der Gesetzgeber nicht unbedingt auf alle Fälle bewußter (vorsätzlicher) Schadenszufügung und wissentlichen Eigennutzes ausdehnen[2].

Nichtsdestoweniger erscheint es mir in beiden Richtungen — Strafe und Entschädigung — allzu milde, wenn das deutsche Nachdrucksgesetz in § 24, der ja nach dem oben Bemerkten auch das Plagiat treffen kann und zumeist gerade das Plagiat treffen wird, die Vorschrift giebt:

> „Wenn in den Fällen des § 7 lit. a die Angabe der Quelle oder des Namens des Urhebers vorsätzlich oder aus Fahrlässigkeit unterlassen wird, so haben der Veranstalter und der Veranlasser des Abdrucks eine Geldstrafe bis zu zwanzig Thalern verwirkt.
>
> Eine Umwandlung der Geldstrafe in eine Freiheitsstrafe findet nicht statt.
>
> Eine Entschädigungspflicht tritt nicht ein."

Denn es wird nicht blos in den meisten Fällen das hinterlistige, versteckte Treiben des Plagiators so verdammenswerth erscheinen, daß eine Geldstrafe bis sechzig Mark, die wegen des Verbotes der Umwandlung in eine entsprechende Freiheitsstrafe bei Zahlungsunfähigkeit des Verurtheilten ein Privilegium absoluter Straffreiheit in sich schließt, unser Rechtsgefühl unbefriedigt lassen, sondern vor Allem ist zu erwägen, daß ein geschickter Plagiator es sehr leicht erreichen kann, mit geringem Aufwande eigener Mühe auf geistige und materielle Unkosten Anderer viel Geld zu verdienen, indem er das Buch eines Andern oder die Bücher Anderer „ausschlachtet" und dadurch den Originalwerken resp. ihren Verlegern eine empfindliche Konkurrenz bietet, durch welche die Originalwerke vielleicht ganz vom Büchermarkte verdrängt werden[3]. Auch hierfür sei an obiges Beispiel des „Börsen-ABC" erinnert um klarzulegen, daß nach einem stärkeren[4] kriminellen Rechtsschutze und vor Allem nach einem neu zu schaffenden zivilrechtlichen Schutze gegen Plagiatoren ein dringendes Reformbedürfnis besteht und „kritische Waffen"[5] allein nicht ausreichen.

---

in seinem Aufsatze: Zur Charakterisirung des literarischen Gewissens unserer Zeit (Studien Theil I, Berlin 1839) S. 206 ff., insbes. 206/7, 212, 223, 224 ff., 230, einem Aufsatze, der wohl mit dem mir nicht zugänglich gewesenen Aufsatze in den Blättern für literarische Unterhaltung Jahrgang 1837 Nr. 286 bis 289 identisch ist, welchen Hitzig, das Königlich Preußische Gesetz vom 11. Juni 1837 zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck und Nachbildung (Berlin 1838) S. 54 Anm. 1 erwähnt.

[1] Das hebt auch v. Anders S. 28/29 hervor. Vgl. auch Klostermann, das geistige Eigenthum an Schriften, Kunstwerken und Erfindungen Bd. I (Berlin 1867) S. 3.

[2] Auch der pekuniäre Schutz selber war ja lange Zeit, obwohl man bereits die Verwerflichkeit der Handlung selbst anerkannte, an die Voraussetzung des Spezialprivilegs für Autor resp. Verleger gebunden. Und auch sonst bildet die überaus langsame und noch durchaus nicht abgeschlossene Entwicklung des Schutzes der immateriellen Güter den besten Beweis für die rechtliche Inkongruenz von Beschädigung und Entschädigung.

[3] Schon dem Alterthum erschien, wie Kohler in Jherings Jahrbüchern S. 457 nachweist, der „vermögensrechtliche Gesichtspunkt nicht ausgeschlossen (furtum)", obwohl „das Plagiat mehr als Anmaßung des einer Person gebührenden literarischen Verdienstes, denn als Anmaßung fremden Vermögensguts gebrandmarkt wurde." — Ganz mit Unrecht bestreitet Wächter, Verlagsrecht S. 97, S. 560 Note 11, daß ein vermögensrechtliches Interesse beim Plagiat obwalten könne.

[4] Resp., wenn § 24 des Gesetzes das Plagiat nicht trifft, das Rechtsbedürfniß nach einem neuen kriminellen Schutze.

[5] Wächter, Verlagsrecht S. 502 Anm. 12, S. 503 Anm. 13; derselbe, Autorrecht S. 170.

Ein derartiger Rechtsschutz des Plagiats würde sich mit den sämmtlichen Theorien[1] vertragen, welche zur wissenschaftlichen Erklärung und Rubrizirung des Urheberrechts aufgestellt worden sind, und es ließe sich ebensogut von dem veralteten[2] Standpunkte des „geistigen Eigenthums" aus rechtfertigen, wie von den neueren Theorien der „Deliktsobligationen", der „Individualrechte" (Individualitätsrechte, Persönlichkeitsrechte), der „Immaterialgüterrechte", der „absoluten Vermögensrechte", der „Monopolrechte" u. s. w. u. s. w.

Daß für beiderlei Rechtsschutz die Maximal- und die Minimalgrenze ziemlich weit gezogen sein müßten, um dem richterlichen Gutbefinden — welches bei Feststellung des Thatbestandes selber natürlich gleichfalls ausschlaggebend wäre — einen möglichst großen Spielraum zu lassen, entspräche der modernen Gesetzestechnik und dürfte ebenso selbstverständlich erscheinen als die Forderung, das Plagiat gleich den sonstigen Verletzungen des Urheberrechts[3] zum „Antragsdelikt" zu stempeln. — Meines Erachtens würde sich sowohl hinsichtlich des Strafmaßes wie betreffs der Höhe des Bußanspruchs dieselbe Abgrenzung wie beim Nachdruck empfehlen[4]; denn ich meine, daß es unter Umständen nicht so schmählich und für den wahren Autor doch nur von wirthschaftlichen Folgen begleitet ist, wenn sein Werk ohne seine Genehmigung aber auf seinen Namen rein mechanisch nachgedruckt wird, als wenn ihm zugleich sein Anspruch auf den literarischen Ruhm hinterzogen wird, indem ein Plagiator ihm seine Gedanken raubt und unter eigener Flagge weitersegeln läßt; dazu kommt, daß der rein mechanische, unter Nennung des wahren Autors erfolgende Nachdruck sehr leicht und wohl in den meisten Fällen entdeckt werden wird, während umgekehrt wegen der in seinem Wesen liegenden Heimlichkeit ein Plagiat nur selten zur Kenntniß des Autors gelangen kann: es hat also die Gesetzgebung gerade hier die Aufgabe, den schwächeren Theil (den Autor bezw. den Verleger) gegen die Machinationen des stärkeren Theiles (des Plagiators) zu schützen, und einer Gesetzgebung, welche sich gleich der modernen deutschen bemüht zeigt, die wirthschaftliche Aussaugung des Nächsten durch Wucher[5] und durch Abzahlungsgeschäfte[6] sowie die unlautere Konkurrenz auf gewerblichem Gebiete[7] zu verhindern, wird es, meine ich, durchaus entsprechen, bei etwaiger Reform des literarischen Urheberrechts gegen das Plagiat energisch einzuschreiten.

[1] Auf diese Theorien die in der Literatur aufs eingehendste begründet bezw. angefochten sind, und über welche jedes Lehrbuch des deutschen Privatrechts Auskunft ertheilt, kann und darf hier nicht eingegangen werden.

[2] Neuerdings hat Osterrieth in seinen Schriften: Altes und Neues zur Lehre vom Urheberrecht (Leipzig 1892 S. 78 ff. und die Reform des Urheberrechts (Berlin 1893) S. 20 ff. diese Theorie wieder angenommen.

[3] Vgl. §§ 27, 43, 56 des Gesetzes vom 11. Juni 1870.

[4] Das hätte auch den praktischen Vorzug, dem Richter Kopfzerbrechen zu ersparen in allen Fällen, bei denen es zweifelhaft ist, ob der Thatbestand des Plagiates oder des Nachdrucks oder zugleich beider Handlungen vorliegt.

[5] Vgl. Reichsgesetz vom 19. Juni 1893 betr. Ergänzungen der Bestimmungen über den Wucher (Reichsgesetzblatt 1893 S. 543).

[6] Vgl. Reichsgesetz vom 16. Mai 1894 betr. die Abzahlungsgeschäfte (Reichsgesetzblatt 1894 S. 450).

[7] Hierher gehört neben dem geplanten Gesetze betr. den unlautern Wettbewerb bereits das Reichsgesetz vom 12. Mai 1894 zum Schutz der Waarenbezeichnungen (Reichsgesetzblatt 1894 S. 441), das seinerseits auch lediglich eine Erweiterung des Grundgedankens der ganzen neueren Gesetzgebung zum Schutze des Urheber- und Erfinderrechts enthält.

VIII. Einige Bemerkungen zum Schutz des Autorrechtes an musikalischen Werken.

Von Dr. C. Hilty, Rechtsanwalt in Chur.

Wir stehen noch immer unter dem fesselnden Eindruck des geistvollen Aufsatzes des verstorbenen österreichischen Ministers von Glaser über das Autorrecht. Die Bemerkungen, welche Glaser in seiner Abhandlung, „Autorrecht", über die plastische Kunst macht, treffen gewiß auch für die darstellende Kunst, speziell die Musik zu.

Man kann sich in der That nicht verhehlen, daß das Criterium in der Individualität liegt. Sobald das Werk einen individuellen Zug trägt, ist es selbständig und eigenen Rechtes.

Wir klingen da unwillkürlich an die Erklärungsweise an, welche Bluntschli in etwas patriarchalischer Weise für das Autorrecht giebt.

Das Werk verhält sich zum Autor wie das Kind zum Vater. Damit ist die Grundlage gegeben, auch für die uns weiter zu beschäftigende Frage: unter welchen Umständen wird das Werk selbständig in der Weise, daß ungehindert um die frühere Autorschaft neue Rechte entstehen können?

Entwickeln wir den Gedanken: Der Vater hat ein Recht an seinem Kinde, es darf ihm nicht von Dritten fortgenommen werden; er macht auch Verwendungen zur Erziehung desselben. Deswegen soll er nicht nur von Rechtswegen das Kind besitzen, also ohne Bild gesprochen, den Schutz genießen gegen Wegnahme des Werkes, sondern er hat auch das Recht auf die Arbeitsprodukte des Kindes, d. h. den Anspruch auf die Aufführungsgebühren des Kindes. Diese Abhängigkeit des Kindes hört mit der Mehrjährigkeit desselben auf. Auch hier läßt uns die Analogie nicht im Stiche. Wenn wir auch nicht sagen dürfen, daß auch heutzutage noch der Sohn, wie es in Rom war, zeitlebens des Vaters nicht, sui juris ist, so bestimmen doch auch heute noch die Gesetze in eigentlichem und übertragenem Sinne, daß das Werk nach Ablauf eines generell bestimmbaren Termines frei wird.

Nun kannte bereits das frühere Recht die Emanzipation, d. h. die antizipirte gänzliche Erlangung der Selbständigkeit, und ist besonders das moderne Recht und die moderne Praxis fruchtbar gewesen in Ausbildung der Fälle, in welchen der Sohn in gleicher Hauswirthschaft mit dem Vater lebend, doch ein eigenes Gewerbe treibt und in diesem Rahmen eigene Rechte und Pflichten hat. Um diesen Gedanken zu erläutern sagen wir: Nicht nur die mechanische oder technische Anbringung der in der Schule oder auf der Universität mit Vaters Rappen erlangten Kenntnisse macht den Mann aus, sondern das individuelle Risico der Wahl der Lebensbahn. Legt man diesen im täglichen Leben gebrauchten Maßstab auch z. B. hier an den Begriff der Adaptation an, so wird sich wenn auch nicht für die gesetzliche Formulirung so doch für die richterliche Erkenntniß ein praktisches Erkennungszeichen ergeben.

Nach dieser Regel werden sich auch die Grenzen der erlaubten Transkription, des erlaubten Potpourri's richten.

Hier kommt nun aber auch die zweite Seite des Autorrechtes in Betracht und diese ergiebt noch ein weiteres Schutzgebiet. Der Begriff des Urheberrechtes an geistigen Produkten erzeugt ein eigentliches Eigenthumsrecht, da das Produkt nicht eine physische Person wie in

der angeführten Analogie, sondern eine Sache ist, die absolut vom Urheber abhängig ist, der gegenüber er keine Pflichten hat, die er verkaufen ja selbst vernichten kann.

Um den geistigen Charakter dieses Eigenthumsrechtes hervorzuheben der zum Allgemein-Wohl beizutragen hat, daher seinem Wesen nach auch eine öffentlich-rechtliche Verpflichtung hat — welche bei nicht geistigem Eigenthum durch die dem Staate zu zahlenden Steuern repräsentirt wird, — wird der Schutz des geistigen Eigenthums nicht unbegrenzt sondern nur au Zeitdauer ausgesprochen.

Innerhalb dieser Zeit, die, je nachdem man den privat- oder öffentlich-rechtlichen Begriff weiter oder enger ziehen will, 30 bis 50 Jahre beträgt, wir wären für den 30jährigen Schutz — muß das geistige Eigenthum aber ebenso kräftig geschützt werden als anderes Eigenthum.

Es ist daher als Entfremdung des geistigen Eigenthums anzusehen und danach zu behandeln jede Vervielfältigung eines musikalischen Werkes, bestehe dieselbe in Copie, Hektographie, und Autographie.

Aber nicht blos dies. Es ist als Entfremdung geistigen Eigenthums und mala fide Nutzbarmachung desselben anzusehen, jede rein mechanische Adaptation eines musikalisch-dramatischen oder rein musikalischen Werkes, welche durch Reduktion oder Erweiterung der Stimmen erreicht wird, hierin inbegriffen die musikalisch-technische Arbeit z. B. eines Kapellmeisters durch Veränderung der Instrumentengattungen. Ebenso zu behandeln sind Transkriptionen und Arrangements und Potpourri's.

Das Criterium, welches den Begriff des unerlaubten Nachdruckes bei einem solchen adaptirten oder arrangirten Werke feststellt, ist der Mangel eines eigenen Gedankens mit eigenem Willen.

Um aber die in der Praxis vielfach aus den bisherigen nicht genügend klaren gesetzlichen Bestimmungen auftauchenden Schwierigkeiten zu heben und langwierige Prozesse, bei denen leicht der Richter einer fachmännischen Begutachtung jetzt bedarf, zu vermeiden, ist es rathsam in den Text des Gesetzes bestimmte Verbote aufzunehmen, welche genau die Grenze ziehen, wo der unerlaubte Nachdruck resp. die unerlaubte Aufführung beginnt.

Noch ein kurzes Wort über die Aufführungsgebühren. Der Widerstand gegen das Autorrecht hat seinen Grund hauptsächlich darin, daß der Käufer eines Exemplares eines musikalischen Werkes gewöhnlich nicht einsehen kann, warum er für die Darstellung noch eine Extragebühr bezahlen muß, wo ja doch die Darstellung das einzige Mittel ist durch das der Käufer sich das Aequivalent für den Kaufpreis schaffen kann, wo um noch treffender zu sprechen, die freie Darstellung, ja gerade das Aequivalent ist, was für den Kaufpreis geboten werden soll.

Hier macht sich die ganz spezielle Natur des musikalischen wie des dramatischen geistigen Eigenthumsrechtes geltend. Das Aequivalent des Genusses für das gekaufte Exemplar eines Orchesterwerkes z. B. kommt nicht dem Käufer der Partitur und der Stimmen allein zu, sondern hundert oder fünfhundert Anderen, die das Werk des Urhebers genießen, ohne es gekauft zu haben. Diese tragen nun durch die Aufführungsgebühr, welche auf die direkt oder indirekt zahlenden Zuhörer repartirt wird, ihr dem Autor zukommendes Aequivalent ab.

Vielgestaltig ist noch die Gesetzgebung und Praxis der Frage: Müssen die Aufführungsgebühren bezahlt werden, auch dann, wenn die Aufführung zu wohlthätigen Zwecken stattfindet? Entscheidend ist hier die thatsächliche Frage: Wird nicht mit Aufführung zu Wohlthätigkeitszwecken seiten eines Vereines doch noch ein ideeller Gewinn des Vereines, eine Crediterhöhung, größere Beliebtheit erstrebt? Wir bemerken zur Klärung der Frage, daß unter den Worten, mit Absicht auf Gewinn „dans un but de lucre", welches Moment nach Art. 11 Ziffer 10 des schweizerischen Bundesgesetzes über das Autorrecht vom 23. April 1883 und nach Praxis des obersten schweizerischen Gerichtshofes entscheidend ist, auch der indirekte Gewinn verstanden ist.

Es ist also tantièmepflichtig auch derjenige Aufführende, welcher kein Entré bezieht, aber nachweisbar eine höhere Frequenz seines Etablissements beabsichtigt, oder, wo das Entré in

Form von Kurtaxen, Pensionsansprüchen in Kur- und Badeorten bezogen wird, überhaupt in irgend einer Form eines materiellen Vortheils.

Nun müssen wir entscheiden, ob die Absicht auf größere Beliebtheit, welche bei einem eine öffentliche Wohlthätigkeits-Aufführung veranstaltenden Verein walten mag, eine Absicht auf Gewinn ist?

Wir halten dafür: Nein. Absicht auf Gewinn ist ein subjektives Moment. Das Nichtvorhandensein der Absicht — der Aufführende trägt die Beweislast — ist sehr schwer zu beweisen und denken wir daher: in dubio pro mitiori.

Wir kommen daher hier zu dem Schlusse: Oeffentliche Aufführungen, welche ohne Absicht auf Gewinn zu Wohlthätigkeitszwecken stattfinden, sind tantièmefrei.

Alle anderen öffentlichen Aufführungen sind tantièmepflichtig, wenn nicht das aufzuführende Werk schon trotz der 30jährigen Schutzfrist in einem Sammelwerke für Schule und Kirche aufgenommen ist.

Wir postuliren diesen letzten Punkt namentlich noch deshalb, weil dadurch die Existenzmöglichkeit kleiner musikalischer Vereine auf dem Lande gesichert wird, die ein großer Gewinn für die allgemeine Volksbildung sind. Es sollten solche ideelle Genossenschaften so weit wie möglich geschützt werden, was übrigens das schweizerische Obligationenrecht und das deutsche Recht durch strenge Scheidung derselben von den wirthschaftlichen Genossenschaften bereits schon thuen.

IX. Für den Schutz des Urheberrechtes in der Baukunst und in der Ingenieurkunst.

Von Dr. **Paul Alexander-Katz,** Rechtsanwalt beim Königl. Landgericht I und Privatdozent an der Königl. Technischen Hochschule zu Berlin.

Am 18. April 1895 hielt ich in der Polytechnischen Gesellschaft zu Berlin einen Vertrag über den Schutz architektonischer und technischer Zeichnungen gegen unbefugte Nachbildung und Ausführung. Derselbe ist mit der sich an ihn anschliessenden Diskussion in dem Organe der Gesellschaft „Polytechnisches Centralblatt" Jahrgang 56 S. 179 ff. abgedruckt. Den Vertrag allein hat dann auch die „Neuzeit" vom 8. Juni 1895 S. 65 ff. mit meiner Genehmigung gebracht. Die folgende Abhandlung enthält eine weitere Ausführung und Begründung der in dem Vertrage entwickelten Gedanken.

I.

Die deutschen Rechtszustände im vorigen Jahrhundert können nicht treffender geschildert werden, als dies durch Goethe's Mephisto geschieht mit den Worten:

„Es erben sich Gesetz' und Rechte
Wie eine ew'ge Krankheit fort!
Sie schleppen von Geschlecht sich zum Geschlechte
Und rücken sacht von Ort zu Ort.
Vernunft wird Unsinn, Wohlthat Plage;
Weh' Dir, daß Du ein Enkel bist!
Vom Rechte, das einst uns geboren ist,
Von dem ist, leider! nie die Frage."

Dem heiligen römischen Reiche fehlte die starke Zentralgewalt und deshalb auch die einheitliche Gesetzgebung. Daraus ergab sich eine jahrhundertelange Stagnation in der Rechtsbildung. Den Territorien fehlte meist das geeignete Menschenmaterial, um hiergegen energisch anzukämpfen und wenigstens in ihren beschränkten Gebieten vorwärts zu kommen. Auch die materiellen Mittel fehlten vielfach, weil die Territorien zu klein waren. Die Zeit hatte keinen Beruf zur Gesetzgebung. Ueberdies lagen die Städte „in Handwerks- und Gewerbebanden", ein großer Theil des deutschen Volkes frohndte, war hörig oder leibeigen. Wie sollte da von dem Rechte die Rede sein, das mit uns geboren wird? Philosophen und Philanthropen sprachen davon und lehrten es, aber die Gesetzgeber hatten kein Verständniß dafür.

Das alles änderte sich gewaltig unter den Stürmen und den Nachwirkungen der französischen Revolution, namentlich nachdem das napoleonische Gewitter sich über den deutschen Landen entladen und dann der Freiheitssturm unser Vaterland durchbraust hatte. Die neuen Ideen und neuen Gestaltungen erforderten und erfordern neue Gesetze. Und, wohl oder übel, die Gegenwart fühlt den Beruf zur Gesetzgebung und bethätigt ihn im reichsten Maße.

In unermeßlicher Fülle drängen sich neue Gesetze und neue Entwürfe, und die neuen Gesetze werden wieder beseitigt, lange ehe das Geschlecht vergangen ist, das sie geschaffen hat. Man denke nur an die Flucht der Gesetze und Verordnungen auf sozialem, gewerblichem und industriellem Gebiete. Aber mag es sich um Arbeiterfürsorge, Freizügigkeit, Gewerbefrei-

heit oder Schutz des Urheberrechtes in seinen mannichsten Formen handeln, so zieht sich doch durch alle diese Gesetze als das einheitliche Charakteristikum die Frage hindurch nach dem Rechte, das mit uns geboren wird. Nach diesem Rechte wird fortdauernd geforscht und gefragt und es wird auf allen Gebieten des öffentlichen und des privaten Rechts fortdauernd ausgestaltet.

Dieses Recht bezeichnen wir als das Recht der Persönlichkeit, der Individualität.[1] Es steht dem Menschen als solchen zu, Kraft seiner Menschwerdung. Schon hierdurch allein wird sein Recht begründet, als Person d. i. als rechtlich erhebliches Subjekt anerkannt, geachtet und geschützt zu werden. Angeboren wird dem Menschen, daß er jeder anderen Persönlichkeit juristisch gleichwerthig, in seiner Sphäre aber frei und unumschränkt ist. Da aber alle Menschen den gleichen Anspruch auf unumschränkte Herrschaft in ihrer Sphäre haben, so folgt daraus, daß sie auch alle verpflichtet sind, den Kreis der Persönlichkeit jedes anderen zu meiden. Soweit der Mensch aber nicht in eine fremde Individualsphäre eingreift, ist er berechtigt in der seinigen ausschließlich zu herrschen. Den Dingen aber und den Beziehungen, welche sich in seinem Machtkreise befinden, drückt er durch seine Herrschaft den Stempel seines Ich auf; der unbefugte Eingriff jedes Anderen in diesen Rechtskreis ist ein Unrecht, welches dieses Ich, die Persönlichkeit verletzt.

In diesem Rechte der Persönlichkeit liegt die Befugniß, die eigenen produktiven Kräfte jeglicher Art zu entwickeln und zu bethätigen, und darüber hinaus auch das Recht, die nächsten Früchte dieser schöpferischen Thätigkeit ausschließlich für sich zu nehmen.

Das gilt ganz besonders von der produktiven Geistesthätigkeit. So hat denn auch die Rechtsentwickelung in unserem Jahrhundert dazu geführt, das ausschließliche Recht an den Erfolgen der geistigen, künstlerischen, gewerblichen, schöpferischen Arbeit dem Urheber zuzuschreiben, der damit nach dem Grundsatze, daß jede Arbeit ihres Lohnes werth sei, auch für seine Thätigkeit das Entgelt erhält, welches ihr nach ihrer wirthschaftlichen Bedeutung zukommt.

Unter heißen Kämpfen, langsam stückweise, und unvollständig hat sich diese Anschauung durchgerungen. Mit jedem einzelnen Stück des Persönlichkeitskreises, welches gesetzliche Anerkennung fand, ist ein neues Rechtsinstitut ins Leben getreten, so das Urheberrecht an Schriftwerken, an dramatischen Werken und Tonstücken, das Kunstwerksrecht an den Hervorbringungen der zeichnenden und malenden Künste und der Bildhauerei, das gewerbliche Schutzrecht an den Werken der Photographen, an Geschmacksmustern, an Waarenzeichen, an der Ausstattung von Waaren und Geschäftspapieren, an Gebrauchsmustern und Erfindungen, an Namen und Firma.[2]

Bei der Anerkennung so zahlreicher Rechte, welche Ausfluß der Persönlichkeit sind, hat die Rechtswissenschaft sich gedrungen gefühlt, noch weiter zu gehen und die Kundschaft, den Zeitungstitel, die allgemeine Geschäftsbezeichnung, selbst die Ausstattung des Ladenschildes, des Geschäftswagens, die Uniform des Geschäftspersonals als schutzfähige und schutzbedürftige Gegenstände des gewerblichen Eigenthums anzuerkennen. Hierüber ist man fast in allen kultivirten Ländern einig. Namentlich in England, Nordamerika, Frankreich und Italien ist darüber kein Zweifel. Nachdem auf diesem Wege die deutsche Partikulargesetzgebung richtig vorgegangen war, ist auch in den letzten Decennien die deutsche Reichsgesetzgebung in raschem Tempo gefolgt. Die deutsche Rechtswissenschaft aber beansprucht bereits das ganze Gebiet der immateriellen Güter, welche die Kulturmenschheit in ihrer überwiegenden Mehrheit geschützt hat, für

[1] Vergl. Gierke, deutsches Privatrecht (1895) S. 702 ff. Das Recht der Persönlichkeit ist nicht als einheitliches Recht gesetzlich anerkannt. Anerkannt sind vielmehr nur einzelne Persönlichkeitsrechte. Deren Schutz reicht deshalb nicht weiter als ihre Anerkennung. Aus dem Begriffe des Rechts der Persönlichkeit lassen sich deshalb auch keine positiven Rechtssätze ableiten.

[2] Man braucht sich nicht zu fürchten und nicht zu scheuen, diese Rechte unter dem bequemen Namen des geistigen, künstlerischen und gewerblichen Eigenthums zusammenzufassen. Denn das deutsche „Eigenthum" ist eben nicht das römische dominium, das Wort beruhe auf einem ganz anderen Vorstellungskreise.

die Privatrechtssphäre des Einzelnen. Und mit Recht. Denn was gehört denn dem Menschen in höherem Sinne, als was er selbst erdacht und selbst erschaffen hat, was durch Intuition vermittels seiner Geisteskraft sein Eigen geworden ist! Das Recht an den immateriellen Gütern hat also einen mindestens ebenso guten, wenn auch nicht ebenso alten Titel, wie dasjenige an den materiellen Sachen.

So ist jetzt auch in Deutschland das ganze Gebiet der wissenschaftlichen, künstlerischen und gewerblichen Produktion immaterieller Güter, soweit sie einer ökonomischen Ausbreitung fähig sind, geschützt. Nur die Baukunst ist nahezu übergangen und die Ingenieurkunst ist höchst kümmerlich bedacht. Denn in Deutschland sind nur die architektonischen und technischen Zeichnungen und nur gegen mechanische Nachbildung (Nachdruck) geschützt.

II.

Der Schutz des Urheberrechts an architektonischen und technischen Zeichnungen und Abbildungen hat Nichts mit dem Schutze des Rechts an Erfindungen zu thun. Durch technische Zeichnungen können allerdings Erfindungen geoffenbart werden. Hiernach sind auch Erfindungen der widerrechtlichen Aneignung durch Mißbrauch der technischen Zeichnungen ausgesetzt. Aus den Zeichnungen eines Andern kann jemand widerrechtlich eine Erfindung entnehmen und dieselbe entweder verwerthen oder veröffentlichen. Die Verwerthung kann auch namentlich auf dem Wege der Anmeldnng eines Patentes erfolgen. Gegen diese rechtswidrigen Handlungen gewährt die Rechtsordnung zwar keinen strafrechtlichen, aber einen vollkommenen zivilrechtlichen Schutz. Der Entwender ist schadensersatzpflichtig; der Geplünderte kann seinerseits das Patent anmelden und im Wege des Einspruches die Anmeldung des Entwenders illusorisch machen; er kann auch das ertheilte Patent für nichtig erklären lassen; ebenso ist ihm gegenüber unter gewissen Bedingungen das Patent wirkungslos.[1] Endlich kann er nach der von Kohler[2] begründeten und vom Reichsgericht[3] gebilligten Ansicht die Uebertragung des von dem Entwender erwirkten Patents erlangen.

Aber in allen diesen Beziehungen handelt es sich nicht um den Schutz des Urheberrechts an den Zeichnungen als graphischen Darstellungen, sondern um den spezifischen Schutz des Erfinderrechts d. i. des ausschließlichen Rechts auf die ökonomische Ausnutzung eines technischen Effektes, welcher durch eine neue eigenartige Kombination von Naturkräften ermöglicht wird.

Das Urheberrecht an den Zeichnungen als Mitteln zur Versinnlichung künstlerischer oder technischer Ideen wird nicht durch das Patentrecht umhegt, sondern genießt einen anders gearteten Schutz, welcher demjenigen der Geistes- oder Schriftwerke nachgebildet ist. Er findet sich in dem sogenannten Nachdrucksgesetze dem Reichsgesetze vom 11. Juni 1870 betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken.

Schon der Titel dieses Gesetzes ergiebt, daß der Schutz der architektonischen und technischen Zeichnungen an die unrechte Stelle gerathen ist. Denn die Zusammenstellung derselben mit Schriftwerken auf der einen Seite und mit musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken auf der andern Seite und die Stellung zwischen diesen beiden Gruppen zeigt, daß sie mit recht heterogenen Dingen zusammengebracht sind. Es ist deshalb auch nicht zu verwundern, daß die Behandlung, welche sie hier gefunden haben, höchst unzweckmäßig ist.[4])

Der § 43 des genannten Gesetzes schreibt vor:

---

[1] §§ 3, 5 des Patentges. v. 7 April 1891.

[2] Kohler, das deutsche Patentrecht S. 87.

[3] Entsch. d. Reichsgerichts in Civ. S. Bd. 29, S. 49 ff.

[4] Diese falsche systematische Behandlung ist aus dem preußischen Gesetze vom 11. Juni 1837 übernommen. Vergl. § 18 dies. Ges.

„Die Bestimmungen in den §§ 1—42 finden Anwendung auf geographische, topographische, naturwissenschaftliche, architektonische, technische und ähnliche Zeichnungen und Abbildungen, welche nach ihrem Hauptzwecke nicht als Kunstwerke zu betrachten sind."

Hier interessiren nur die architektonischen und die technischen Zeichnungen. Nach dem Wortlaute des Gesetzes sollen auf sie die gesammten das Urheberrecht an Schriftwerken betreffenden Vorschriften Anwendung finden. Es ist hier nicht der sonst häufige Ausdruck „entsprechende" oder „analoge" oder „sinngemäße" Anwendung gebraucht, sondern „Anwendung" schlechthin. Nach der juristischen Technik der Gesetze überhaupt und der Reichsgesetze insbesondere müßte man daher annehmen, daß hiermit zum Ausdruck gebracht ist: die Vorschriften über den Büchernachdruck müssen hier unmittelbar, unverändert zur Anwendung gebracht werden. So meint denn auch z. B. Klostermann, daß jene Vorschriften unverändert auf diese Gegenstände übertragen werden. Ebenso sagt Scheele[1]: „der § 43 wendet die Bestimmungen der §§ 1 bis 42 auf die durch ihn unter Schutz gestellten Zeichnungen vorbehaltlos an." Dies würde jedoch voraussetzen, daß die unveränderte vorbehaltlose oder unmittelbare Anwendung der §§ 1 bis 42 auf die hier fraglichen Zeichnungen ihrer Natur nach möglich ist. Betrachtet man aber diese Vorschriften im Einzelnen, so ergiebt sich, daß eine ganze Anzahl von Ihnen unmöglich auf Zeichnungen angewendet kann, während andere nur eine entsprechende, sinngemäße Ausdehnung ertragen.

So schreibt § 4 Abs. 3 vor: Als mechanische Vervielfältigung ist auch das Abschreiben anzusehen, wenn es dazu bestimmt ist, den Druck zu ersetzen. Es liegt auf der Hand, daß diese Bestimmung nur verändert, also „entsprechend" auf Zeichnungen bezogen werden kann. Denn Zeichnungen werden eben gezeichnet, nicht geschrieben. Sie können deshalb auch nur abgezeichnet oder durchgezeichnet, aber nicht abgeschrieben werden. In gleicher Weise nennt das Gesetz die noch nicht veröffentlichten Schriftwerke „Manuskripte"; für unveröffentlichte Zeichnungen ist aber dieser Ausdruck weder üblich noch möglich.

Unmöglich ist z. B. die Anwendung der §§ 6, 15, welche von der Uebersetzung handeln. Denn die Uebersetzung ist begrifflich nur bei einem solchen Geisteswerke möglich, welcher sich der Sprache als Darstellungsmittel bedient, nicht aber bei denjenigen, welche mit den Mitteln der graphischen oder plastischen Künste arbeiten. Eine architektonische oder technische Zeichnung kann nicht übersetzt werden.[2] Denn sie redet eine internationale Sprache, welche von der Lautbildung unabhängig ist.

Wenn ferner § 5b vorschreibt, daß es als Nachdruck anzusehen sei, wenn ein zum Zwecke der Erbauung gehaltener Vertrag ohne Genehmigung des Urhebers gedruckt wird, so kann nach der Natur der technischen Zeichnungen keine Rede davon sein, daß sie irgendwie mit dieser Vorschrift in Beziehung gebracht werden könnten. Dasselbe gilt von § 7a, welcher von Sammlungen spricht, die zum Kirchengebrauche veranstaltet werden, also namentlich von Kirchenliederbüchern, Gebetbüchern oder dergl. mehr.

Das Gesetz bestimmt also zwar, daß die Vorschriften über den Nachdruck auf die Zeichnungen unmittelbar, unverändert Anwendung finden. Aber was in der Natur der Dinge unmöglich ist, kann auch das Gesetz nicht gültig bestimmen. Die Vorschriften können nur mit den durch der Natur des anders gearteten Objektes gebotenen Abweichungen auf die Zeichnungen angewendet werden; deshalb ist das Gesetz auch nur dahin zu verstehen, daß seine Vorschriften analoge Anwendung finden.

Andererseits ergiebt sich, daß der Gesetzgeber sich seine Aufgabe zu leicht gemacht hat. Mit einem einzigen Federzuge, mit der Verweisung auf andere Vorschriften, welche anzuwenden sind, hat der Gesetzgeber die Materie erschöpft. Statt so rein schematisch die Vorschriften über

[1] Das geistige Eigenthum, Bd. 1 Anh. S. 10.

[2] Die Anwendung eines anderen Maßstabes bei der Wiedergabe der Zeichnungen und Abbildungen schließt den Nachdruck nicht aus.

den Nachdruck auf die in Zeichnungen niedergelegten Vorbilder der Technik schlecht und recht für anwendbar zu erklären, hätte er bei jeder einzelnen Vorschrift bis in das Detail prüfen müssen, in wie weit und in welcher Form sie für Zeichnungen paßt. Dies würde ihn zu viel detaillirteren Bestimmungen geführt haben. Er würde aber auch sicherlich in manchen Beziehungen auf den Standpunkt des baierischen Gesetzes vom 28. Juni 1865 gelangt sein, welches die Zeichnungen, also Geisteswerke, welche durch die Mittel der graphischen Künste zur Darstellung gelangen, auch analog den Kunstwerken[1], nicht aber gleich den Schriftwerken behandelte.

III.

Wendet man die über Schriftwerke gegebenen Vorschriften auf die hier in Rede stehenden Zeichnungen analog an, so ergeben sich die folgenden Rechtssätze.

Das Recht, eine technische oder architektonische Zeichnung auf mechanischem Wege zu vervielfältigen, steht dem Urheber ausschließlich zu.[2] Dabei ist jedoch nur an solche Zeichnungen zu denken, welche sich als Ausfluß einer individuellen geistigen Thätigkeit darstellen[3], wobei es genügt, daß diese geistige Thätigkeit sich ausschießlich in der Formgebung entwickelt, ohne daß neue selbständige technische Gedanken zum Ausdrucke gebracht sind. Auf die geistige oder materielle Bedeutung kommt dabei Nichts an. Auch ein bescheidenes Maaß geistigen Könnens und Schaffens erlangt das Autorrecht; denn das Gesetz dient nicht blos zum Schutze des Genies, welches diesen Schutz am Ende entbehren könnte.

Die Motive zum § 43 des Nachdrucksgesetzes bemerkten: „Unzweifelhaft ist bei den gedachten Abbildungen mehr ein wissenschaftlicher als ein künstlerischer Zweck obwaltend, indem dieselben dazu bestimmt sind, zu belehren, sich aber ihrer inneren Natur nach nicht als Werke der Kunst darstellen" So schief nun diese Ausführung ist, so haben sich doch die Autoren und die Rechtsprechung dahin geeinigt, daß nur solche Zeichnungen Schutz finden, welche wissenschaftlichen Interessen dienen. Dieses Merkmal wird dann sogleich wieder größtentheils beseitigt, indem man die Wissenschaft im weitesten Sinne faßt, und alle Darstellungen schützt, welche eine belehrende Tendenz haben, wie z. B. Stickmuster und Vorlagen zum Zuschneiden von Kleidern.

Dabei ist jedoch übersehen, daß die meisten architektonischen und technischen Zeichnungen überhaupt nicht wissenschaftlichen, sondern rein materiellen Zwecken dienen; sie wollen nicht lehrhaft vorbilden, sondern die Grundlage wirklicher Bauwerke werden.[4] Sie sind zwar entstanden unter Anwendung der Resultate wissenschaftlicher Forschungen, aber sie wollen diese wissenschaftlichen Prinzipien nnd Folgerungen nicht verbreiten, nicht lehren.

Das richtige Kriterium ist also auch, daß sie vorwiegend auf wissenschaftlicher nicht allein ästhetischer Arbeit beruhen, und daß sie somit ihrem Hauptzwecke nach materiellen Aufgaben und somit ihrem Hauptzwecke nach nicht als Kunstwerke dienen sollen. Daß aber gerade ein Lehrzweck damit verbunden ist, wird von dem Gesetze nicht gefordert und ist deshalb auch nicht nothwendig.

Ebenso nimmt die herrschende Ansicht an, daß Zeichnungen nur dann den gesetzlichen

---

[1] Vergl. Kohler, das literarische und artistische Kunstwerk S. 65 Anm., S. 1957.

[2] § 1 d. Ges.

[3] Entsch. des Reichsger. in Straff. Bd. 15 S. 405 ff. Kein Schutz wäre gewährt worden, wenn die Zeichnungen Nichts weiteres enthielten, als eine der selbständigen geistigen Bearbeitung entbehrende Darstellung allgemein bekannter und deshalb als Gemeingut der gesammten Industrie zu bezeichnender Einrichtungen.

[4] Das Reichsgericht findet darin einen Lehrzweck von Zeichnungen, daß sie zur Erbauung von verschiedenen Fabrikanlagen dienen sollen. Entsch. in Straff. Bd. 15, S. 405 ff.

Schutz finden, wenn sie „verlagsfähig" sind.[1] Auch dieses Kriterium ist im Gesetze nicht zum Ausdruck gelangt. Gemeinhin wird es darauf gestützt, daß die herrschende Ansicht vor 1870 es ebenfalls statuirt habe, und sich aus dem Gesetze nicht ergebe, daß es habe beseitigt werden sollen.

Der Schluß ist falsch. Vor 1870 war der Satz aus gutem Grunde bestritten und bei technischen Zeichnungen ist er ganz unhaltbar. Denn technische Zeichnungen können einen ganz bedeutenden innern und wirthschaftlichen Werth haben, ohne für den literarischen Verkehr geeignet zu sein. Die herrschende Meinung giebt dieses Merkmal zum größten Theile dadurch preis, daß sie an die Verlagsfähigkeit die denkbar geringsten Anforderungen stellt, und in neuerer Zeit mehren sich denn auch die Stimmen hervorragender Schriftsteller[2], welche die ganze Behauptung leugnen.

An den so gekennzeichneten Darstellungen steht dem Urheber das Autorrecht zu. Urheber ist aber nicht derjenige, welcher durch seine freischaffende Geistesthätigkeit das Werk hervorgerufen hat, sondern namentlich auch der Geschäftsherr, in dessen Betriebe ein oder mehrere Angestellte die Zeichnung nicht frei schaffend, sondern in Ausübung ihrer Dienstverrichtungen, wenngleich nach durchaus eigenen Ideen, hergestellt haben.[3] Ueber die Auffassung dieses Verhältnisses herrscht große Unklarheit. Vielfach nimmt man an, daß das Autorrecht in der Person des Angstellten entsteht und kraft des Dienstvertrages auf den Geschäftsherrn übergeht. Diese Auffassung stimmt aber mit dem Verkehrsbedürfniß und der dadurch bedingten Auffassung des Verkehrs nicht überein. Hiernach hat allein die Meinung Berechtigung, nach welcher das Autorrecht unmittelbar in der Person des Geschäftsherrn entsteht.

Anders liegt die Sache bei demjenigen, welcher zwar frei schafft, aber auf Bestellung arbeitet. Hier kommt es darauf an, ob in der Bestellung und deren Annahme zugleich der Abschluß eines Vertrages zu finden ist. Ist dies der Fall, dann erwirbt der Besteller mit der Ablieferung der Zeichnungen das Vervielfältigungsrecht an denselben. Bei architektonischen und technischen Zeichnungen tritt dieser Fall aber nur ausnahmsweise ein. Bei diesen ist es dem Besteller regelmäßig nicht um eine buchhändlerische Ausbeutung der Geisteswerke zu thun, sondern um die *praktische Ausführung* der gezeichneten, beschriebenen und veranschlagten Bauwerke.

Hieraus folgt, was allerdings äußerst bestritten ist, das nicht blos physische Personen das Autorrecht originär erwerben können, sondern auch juristische Personen und Personenverbindungen aller Art, wie namentlich Handelsgesellschaften, Gewerkschaften u. s. w. Die herrschende Meinung ist auch hier anderer Ansicht und hilft sich um dem Bedürfniß entgegenzukommen, mit der Annahme von in Wahrheit gar nicht gethätigten Cessionen.

Werden Zeichnungen verschiedener Urheber oder Zeichnungen mit Schriftwerken von einem Herausgeber zu einem einheitlichen Werke verbunden, so bleibt zwar das Urheberrecht an den einzelnen Beiträgen, seien es Zeichnungen oder Schriftwerke, nahezu unberührt. Daneben hat aber der Herausgeber des Sammelwerkes an diesem als Ganzem ein eigenes Urheberrecht.

---

[1] In neuester Zeit ist das Erforderniß der Verlagsfähigkeit fallen gelassen, vom Reichsgericht in dem Urt. v. 12. Febr. 1895 (2. Straff.) „Die Verlagsfähigkeit eines Schriftwerkes ist als ein Erforderniß des Schutzes gegen Nachdruck in Gemäßheit des Gesetzes vom 11. Juni 1870 nicht anzusehen." Blatt für Patent-, Muster und Zeichenwesen I. Jahrgang S 199 (vom 19. Juni 1895.)

[2] *Kohler*, Autorr. S. 159 ff. *Gierke*, Privatr. S. 770.

[3] Vergl. Entsch. d. Reichsger. in Straff. Bd. 15 S. 405 ff. Der Direktor einer Gewerkschaft hatte für Fabrikanlagen bestimmte Zeichnungen im Dienste der Gewerkschaft angefertigt. Ein anderer hatte diese Zeichnungen in seinen Warenkatalog aufgenommen. Die Gewerkschaft hatte den Strafantrag gestellt. Darauf ist die Verurtheilung erfolgt, und die Revision verwoefen. In der juristischen Konstruktion steht das Reichsgericht auf einem andern Standpunkte als der Verfasser.

Das Urheberrecht ist vererblich und veräußerlich.[1] Die Veräußerung kann eine beschränkte sein; zunächst zeitlich, nach Ablauf der Vertragszeit ist der Autor wieder unbeschränkt; denn örtlich, nur in einem bestimmten Raum darf der Erwerber das Recht ausüben; qualitativ, nur ein Recht am Urheberrecht wird eingeräumt z. B. Nießbrauch. Zeitlich beschränkt ist die Uebertragung, welche sich auf eine Auflage von gewisser Höhe bezieht. Die Veräußerung kann auch eine unbeschränkte sein. Dann geht das Urheberrecht vollständig mit allen in demselben enthaltenen Befugnissen auf den Erwerber über. Dies wird mit Unrecht bestritten, während das Gesetz es klar ausspricht.[2] Ein Heimfall an den Urheber[3] oder Fiskus findet nicht statt.

Der Inhalt des Urheberrechts an architektonischen und an technischen Zeichnungen entspricht keineswegs der Bedeutung dieser Werke. Nach ihrer Zwecknatur müßten sie, wie Kunstwerke, gegen vollständige oder theilweise Nachbildung, und darüber hinaus, auch gegen vollständige oder theilweise Ausführung geschützt sein, wobei natürlich für die Schaffung neuer Werke die freie geistige, wissenschaftliche und künstlerische Verarbeitung älterer Werke vorzubehalten wäre. Von alledem weiß aber das geltende deutsche Recht nichts. Das geltende Recht enthält auch in Beziehung auf diese Zeichnungen im Wesentlichen nur den Schutz gegen Nachdruck. Der Urheber und sein Rechtsnachfolger sind ausschließlich berechtigt, die Zeichnungen mechanisch zu vervielfältigen. Jede ohne Genehmigung dieser Personen hergestellte mechanische Vervielfältigung ist verboten und heißt Nachdruck. Und da bei Schriftwerken auch das Abschreiben verboten ist, wenn es den Druck ersetzen soll, wird man nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß bei Zeichnungen auch das Abzeichnen und das Durchpausen unter derselben Voraussetzung verboten ist.[4] Selbstverständlich ist es auch, daß der Urheber oder sein Rechtsnachfolger freie Verfügung darüber haben, ob die Zeichnungen überhaupt mechanisch vervielfältigt werden sollen, und daß auch die Vervielfältigung noch nicht veröffentlichter Zeichnungen nur mit Genehmigung des Inhabers des Urheberrechts erlaubt ist.[5] Dies gilt namentlich auch von solchen Zeichnungen, welche bei belehrenden oder unterhaltenden Vorträgen vorgezeigt oder entworfen werden. Unerlaubt ist ferner der neue Abdruck und die Herstellung einer größeren Anzahl von Exemplaren entgegen den Bestimmungen des Verlagsvertrages.

Erlaubt ist dagegen, daß einzelne Theile einer Zeichnung, ja selbst vollständige Zeichnungen geringen Umfanges in ein größeres Ganze, welches seinem Hauptinhalte nach ein selbständiges Werk ist, aufgenommen werden. Dieses Citirverfahren ist auch für Sammlungen erlaubt, welche zum Schul- oder Unterrichtsgebrauche oder zu einem sonstigen eigenthümlichen literarischen Zwecke veranstaltet werden. Die Citirfreiheit ist jedoch auch verbunden mit dem Citirzwange; es muß der Urheber und die Quelle angegeben werden, widrigenfalls eine Geldstrafe bis zu 60 Mark verwirkt ist.

Zulässig ist auch die Vervielfältigung von Zeichnungen, welche einen Bestandteil von Gesetzen, amtlichen Erlassen, öffentlichen Aktenstücken und Verhandlungen bilden.

Das Urheberrecht hat eine außerordentlich lange Dauer; es überdauert nämlich das Ab-

---

[1] § 3 des Ges.

[2] § 3 Satz 2 des Ges.: „Dieses Recht kann beschränkt oder unbeschränkt durch Vertrag oder durch Verfügung von Todeswegen auf Andere übertragen werden."

[3] Ein Heimfallsrecht des Urhebers wird vielfach behauptet, es hat aber keine gesetzliche Grundlage. Stirbt der Andere, welcher das Urheberrecht der Substanz nach erworben hat, ohne Erben, so wird das Werk gemeinfrei.

[4] Vergl. Gierke, deutsches Privatrecht S. 793. Vielmaliges Nachzeichnen oder Nachmalen einer nach § 43 geschützten Zeichnung oder Nachbildung kann der Urheber nicht untersagen, wenn es den Druck nicht vertreten soll.

[5] Einen Fall des Schutzes noch unveröffentlichter Zeichnungen s. in der Entsch. d. Reichsger. in Straff. Bd. 15 S. 405 ff. Dahin gehört auch die Veröffentlichung von Zeichnungen aus einer ausgelegten Patentanmeldung.

leben des Urhebers noch um 30 Jahre.[1] Ist das Werk von mehreren Personen als Miturhebern verfaßt, so beginnen die 30 Jahre mit dem Tode des Letztlebenden. Bei anonymen oder pseudonymen Werken tritt nur ein dreißigjähriger Schutz ein; doch kann sich in dieser Zeit der Urheber noch während dieser Frist bei dem Stadtrathe in Leipzig in die Eintragungsrolle eintragen lassen; hierdurch erlangt er die gewöhnliche Schutzdauer. Das Todesjahr des Urhebers wird in die Schutzfrist nicht mit eingerechnet.

Für die Bestrafung und die Schadensersatzpflicht, die Verjährung und die Eintragungsrolle gilt nichts besonderes. Die Bestrafung wegen Nachdruck tritt auf Antrag ein, welcher zurückgenommen werden kann. Neben der Strafe kann an Stelle der Entschädigung auf Buße, welche an den Antragsteller zu zahlen ist, erkannt werden. Unabhäng von der Strafe kann im Civil- und Strafprozesse auf Einziehung der Nachdrucksexemplare, so weit sie sich noch im Handel befinden, und der Formen, Platten, Druckstöcke u. s. w. erkannt werden. Auch der fahrlässige Nachdruck wird bestraft. Civil- und strafrechtlich verantwortlich sind der Veranstalter, wie der Veranlasser des Nachdruckes und ihre Gehilfen; daneben aber auch der vorsätzliche Verbreiter. Daß in den Sachverständigen-Verein, welcher über den Nachdruck von Zeichnungen Gutachten zu ertheilen hat, Architekten oder Ingenieure berufen werden sollen, ist nicht vorgeschrieben; thatsächlich ist auch in Preußen kein Techniker Mitglied des literarischen Sachverständigen-Vereins.[2]

IV.

Es könnte in Frage kommen, ob architektonische Zeichnungen, insofern sie rein architektonische Zwecke verfolgen, etwa den Schutz der Kunstwerke genießen. Dies ist zu verneinen. Denn nach § 3 des Kunstwerkgesetzes sind die Werke der Baukunst von dessen Schutze ausgeschlossen. Diese Zeichnungen genießen vielmehr einen Schutz nur dann, wenn sie ihrem Hauptzwecken nach nicht als Kunstwerke zu erachten sind.

Das deutsche Urheberrecht beruht im Allgemeinen auf dem Grundsatze, daß die ausschließliche Befugniß zur *mechanischen* Vervielfältigung den Hauptinhalt der Urheberberechtigung bilde. Deshalb hat es auch das Urheberrecht an architektonischen und technischen Zeichnungen auf diese Befugniß beschränkt. So hat also ein formeller Grund, die schematische Gleichmäßigkeit, zu dieser Beschränkung geführt. Auch stand bei Erlaß des Nachdrucksgesetzes noch nicht fest, in welcher Weise das Urheberrecht an Kunstwerken, also auch an Bauwerken geregelt werden würde. Es konnte also eine andere Seite des geistigen Eigenthums an Werken der Architektur auch später noch geschützt werden.

So jedoch, wie das Reichsrecht dem Architekten und Ingenieur urheberrechtlichen Schutz gewährt, interessirt er *nicht den Techniker als solchen, sondern nur den Techniker als Schriftsteller.* Nur soweit er seine Werke durch den Buchhandel zu veröffentlichen und auszubeuten beabsichtigt, hat der Schutz für ihn einen Werth. Das Gesetz schützt die Zeichnungen also nur in einer *Nebenfunktion*; die *Hauptfunktion* der Zeichnungen, nämlich die *Ausführung* der gezeichneten Anlagen und die Wiederholung derselben, ist vom Gesetze überhaupt nicht berücksichtigt.

---

[1] Diese Bestimmung ist für architektonische und technische Zeichnungen offenbar höchst unpraktisch. Die Technik schreitet viel zu rasch vor, als daß sie so lange Schutzfristen ertragen könnte. Aber die Technik als solche wird freilich von dem gegenwärtigen Urheberrechte an Zeichnungen kaum berührt. Für den Urheber selbst und seine Rechtsnachfolger ist jedoch die lange Dauer des Schutzes ziemlich illusorisch, denn es kommt kaum vor, daß technische Zeichnungen während so langer Zeit technischen Werth behalten. Ein kürzerer, aber wirksamerer Schutz wäre viel wichtiger.

[2] Während die Baukunst ausdrücklich vom Bereiche des Kunstgesetzes ausgeschlossen ist, so ist doch ein Architekt Mitglied des preußischen *künstlerischen* Sachverständigen-Vereins; derselbe Architekt ist neuerdings auch Präsident der Königlich preußischen Akademie der bildenden Künste geworden.

In der Praxis der Gerichte kommt deshalb auch eine verbotene Nachahmung architektonischer Zeichnungen höchst selten vor. Die Rechtsprechung des deutschen Reichsgerichts hat noch nie Gelegenheit gehabt, sich über Nachbildung architektonischer Zeichnungen auszusprechen.

Dagegen beschäftigt der Nachdruck sogenannter technischer Zeichnungen sehr oft die Gerichte. Von denjenigen Fällen, welche in der Literatur veröffentlicht sind, betreffen die meisten Vorlagen zum Zuschneiden von Herren- und Damenkleidern, Stickmuster, Modebilder und dergleichen minder bedeutende Hervorbringungen technischer Zeichenkunst. Von Werken der Ingenieurkunst ist kaum die Rede. Der eine Fall ist jener bezeichnete, in welchem eine Patentanmeldung unbefugt publizirt war.[1] Alle übrigen Fälle betreffen aber nur denjenigen Nachdruck, welcher sich in illustrirten Preisverzeichnissen und Waarenkatalogen vollzieht.[2]

Dieses vom rein buchhändlerischen Standpunkte aus konstruirte Urheberrecht hat der deutschen Bau- und Ingenieurkunst keine irgendwie erhebliche Förderung oder Anregung verschafft, welche sich etwa von ferne mit den Vortheilen und dem Aufschwunge vergleichen ließe, welche dem deutschen Gewerbefleiße durch den Schutz der Erfindungen und Gebrauchsmuster zugeführt worden sind.

Man hätte aber erwarten können, daß das Reichsgesetz an Werken der bildenden Künste wenigstens die Werke der Ornamentik und der Architektur geschützt hätte. Aber diese Erwartung hat sich nicht erfüllt, denn dieses Gesetz schreibt in seinem § 3 vor:

„Auf die Baukunst findet das gegenwärtige Gesetz keine Anwendung."

Die Baukunst und die Ingenieurkunst sind in Deutschland im Gegensatze zu anderen Kulturländern bei der Vertheilung des geistigen Eigenthum zu kurz weggekommen. Die Gründe, welche dafür angeführt werden, sind unzureichend. Es hat geschehen können, weil die deutschen Architekten und Ingenieure ihr Urheberrecht nicht oder doch nicht energisch genug reklamirt haben. Aber die Baukunst und die Ingenieurkunst brauchen einen vollständigen Schutz des geistigen Eigenthums und ihre Werke sind dazu geeignet.

Die Arbeit des Architekten und des Ingenieurs wird mit seinem geistigen und künstlerischen Kapital geschaffen. Sobald sie jedoch im Verkehr erscheint, sei es mit, sei es ohne den Willen ihres Urhebers, so ist sie für diesen vollständig entwerthet. Sie hat aufgehört sein Eigen zu sein und ist Gemeingut geworden. Jeder, der über jenes große, geistige und künstlerische Kapital nicht verfügt, kann es ausnützen.

Man kann auch nicht sagen, daß der Architekt die Nutzung seiner künstlerischen Schöpfungen durch Vervielfältigung nicht beabsichtige. Wenn er hierauf ein ausschließliches Recht hätte, würde er sie in zahlreichen Fällen auch beabsichtigen. Und zur Ausbeutung seines Urheberrechtes ist ja gar nicht nothwendig, daß er die Wiederholung selbst vernimmt. Das ausschließliche Vervielfältigungsrecht wird dem Urheber ja hauptsächlich zu dem Zwecke von der Gesetzgebung verliehen, um ihn in den Stand zu setzen, es dem Gesetze der Arbeitstheilung entsprechend weiter übertragen und hierdurch ausnützen zu können.

Der Stand der deutschen Architekten und Ingenieure würde durch den von mir im Namen der Gerechtigkeit geforderten Schutz in der ökonomischen Ausnützung seiner Geisteswerke einen ganz erheblichen Gewinn haben. Der Baukünstler oder der Ingenieur, welcher eine Beamtencarriere nicht verfolgen will, wird nicht so leicht wie bisher dazu genöthigt werden, sich Bauunternehmungen oder Fabrikgründungen für eigene Rechnung zuzuwenden. Zu solchen Unternehmungen gehören eben kaufmännische Begabung und Routine, welche mit künstlerischen und technischen Genie nicht immer verbunden sind. Der Architekt und der Ingenieur werden sich vielmehr, wenn ihr geistiges Eigenthum geschützt ist, vielfach auf seine fachmännischen Fähig-

[1] Entsch. des Reichs-Oberhandelsgerichts Bd. 25 S. 74, jetzt auch Entsch. des Reichsgerichts im Blatt für Patent-, Muster- und Zeichenwesen Jahrg. 1 S. 198 ff.

[2] Die deutsche Praxis ist nahezu vollständig angeführt bei Scheele, das d. Urheberrecht S. 113 ff.

keiten und Erfahrungen verlassen können. Denn seine gelungenen Entwürfe werden zur Nachbildung gesucht werden und er wird aus ihnen eine Rente ziehen können, während sie jetzt ohne Weiteres Gemeingut sind.

Es ist deshalb unbegreiflich, wie sich die deutschen Architekten und Ingenieure bisher widerspruchslos das bedeutende in ihren Entwürfen enthaltene geistige Kapital, welches durch geistige Arbeit und geistige That errungen ist, haben entreißen lassen, während es für den industriellen Verkehr wohl geeignet ist. Es sind ihnen hierdurch im Laufe der Jahre sehr bedeutende Summen entgangen, welche zahlreiche Existenzen, welche im Bauunternehmerthume untergegangen sind, hätten aufrecht erhalten können. Ueberdies nimmt man dem Architekten, indem man ihm das Urheberrecht versagt, damit auch thatsächlich die Möglichkeit, sein Werk immer wieder neu und immer vollkommener zu gestalten.

Wie lebhaft die Praxis[1] einen urheberrechtlichen Schutz an den Werken der Bau- und Ingenieurkunst entbehrt, zeigt der Umstand, daß es üblich geworden ist, Bauzeichnungen mit Stempelaufdrücken zu versehen, wie:

„Die unbefugte Benutzung und Vervielfältigung dieser Zeichnung ist untersagt."

oder:

„Diese Zeichnung darf ohne unsere Genehmigung weder dritten Personen noch Konkurenzfirmen mitgetheilt werden."

Diese Vermerke sind bekanntlich werthlos. Um ihnen aber einen Schein von Bedeutung beizubringen, sind sie häufig mit einem Hinweise auf unseren § 43 des Reichsgesetzes vom 11. Juni 1870 verbunden. Da dieser aber Nichts zur Sache gehöriges enthält, werden sie ebenso häufig auch mit dem Hinweise auf ein Gesetz versehen, welches gar nicht existirt, welches aber, wie solche Hinweise ergeben, von der Praxis dringend gewünscht wird. So beruft sich ein solcher mir bekannter Vermerk einer hervorragenden Firma auf § 38 des Gesetzes vom 1. Juni 1870, welches gar nicht existirt.

In neuester Zeit ist zuerst unter dem unzutreffenden Gesichtspunkte des Schutzes gegen den unlauteren Wettbewerb, dann angeregt durch meinen oben erwähnten Vortrag im Kreise der deutschen Architekten und Ingenieurvereine eine Bewewegung im Gange. Dieselbe erstreckt sich jedoch im Wesentlichen auf Mißbräuche im Submissionswesen, welche eben eine Folge des Mangels eines urheberrechtlichen Schutzes für die Baukunst und die Ingenieurkunst sind. Nach der Vossischen Zeitung vom 21. Juni 1895 hat der Hauptvorstand des deutschen Ingenieur-Vereins ein Schreiben an die Bezirksvereine gerichtet, in welchem sie zur Aeußerung über folgende Angelegenheit aufgefordert werden:

„Es kommt häufig vor, daß bei schriftlichen Offerten, auch bei Submissionsofferten, die eingereichten Zeichnungen Erläuterungen und Kostenanschläge von dem Empfängern für seine Zwecke dann auch benutzt werden, wenn dem Einreichenden die betreffende Arbeit nicht übertragen wird. Selbstverständlich kann dieser eine derartige Benutzung seines geistigen Eigenthums nicht wünschen, und doch scheint sie vielfach, selbst von den Behörden, als Unrecht nicht empfunden zu werden. Der Schutz des Patentrechtes steht dem Geschädigten nicht zur Seite. Er fragt sich daher, ob nicht durch anderweitige gesetzliche Maßnahmen dem Uebel zu steuern wäre. Die Bezirksvereine werden um eine Erklärung darüber ersucht, ob sie den Erlaß gesetzlicher Schutzbestimmungen für angezeigt erachten, im bejahenden Falle aber möglichst viel Material an den Hauptvorstand gelangen zu lassen. Verschwiegene Benutzung dieses Materials wird zugesichert."

Den Architekten- und Ingenieur-Vereinen ist zu dieser Anregung ihres Hauptvorstandes Glück zu wünschen. Möge sie auf fruchtbaren Boden fallen. Wenn die deutschen Architekten und Ingenieure den Kampf für ihr geistiges Eigenthum aufnehmen, so werden sie als Sieger

---

[1] Stimmen aus der Praxis stellen auch die Ausführungen von Honneberg, Veitmeyer und Peters im Polytechnischen Centralbl. Jahrg. 56, S. 183f. dar.

aus demselben hervorgehen, wenn auch einige „Behörden" ein entgegenstehendes Interesse haben sollten.

Wenn aber Schutz für das Urheberrecht an den Werken der Bau- und Ingenieurkunst verlangt wird, so ist dabei keineswegs nur oder hauptsächlich an monumentale Werke zu denken, sondern namentlich auch an die praktischen Hervorbringungen des täglichen Lebens, welche einer vielfachen, gewerblichen Anwendung fähig sind. Man nehme z. B. ein Arbeiterwohnhaus, welches besonders praktisch und billig konstruirt ist, oder ein Landhäuschen, welches überall hingesetzt werden kann, welches billig, praktisch und hübsch zugleich ist, bei größter Raumausnutzung die größte Bequemlichkeit bietet. Wer für solche Probleme, vielleicht nach intensivester Geistesarbeit eine glückliche Lösung gefunden hat, der soll auch ein ausschließliches Recht darauf haben, sie ökonomisch auszunutzen.

Wie das Patentwesen in seiner intensiveren Gestaltung im deutschen Patentrecht einen Aufschwung des Erfindergeistes und der Industrie zur Folge gehabt hat, so würde der ausgiebigere Schutz des Urheberrechtes an den Werken der Ornamentik,[1] der Architektur und der Ingenieurkunst diese Fächer anfeuern und befördern und ihre besten und praktischsten Errungenschaften in immer weitere Kreise tragen.

V.

Würde in Deutschland das immaterielle Eigenthum schlechthin geschützt, so müßten alle immateriellen Güter, welcher Art sie auch seien, gegen jede Art der ökonomischen Ausbeutung durch einen dritten Unbefugten so lange geschützt sein, bis sie Gemeingut geworden sind. Das deutsche Recht, welches das Urheberrecht stückweise geordnet hat, schützt aber nicht alle Arten immaterieller Güter, sondern nur die in seinen Spezialgesetzen ausdrücklich erwähnten, und nicht gegen jede Art der Ausbeutung; namentlich bei Geistes- und Kunstwerken ist im wesentliche nur diejenige Ausbeutung, welche sich im Wege der mechanischen Vervielfältigung vollzieht, dem Urheber vorbehalten.

Aber der Gesetzgeber hat diesen Standpunkt nicht festgehalten. Denn er hat im § 6 Nr. 1 des Kunstwerkgesetzes eine Bestimmung gegeben, welche das ganze Prinzip des Gesetzes in Frage stellt. Hier ist nämlich die Einzelkopie verboten, wenn sie in der Absicht ökonomischer Ausnutzung des Originals angefertigt wird.[2] Es entfällt also plötzlich des Prinzip, daß nur die mechanische Vervielfältigung als solche monopolisirt sei, und an die Stelle tritt ein ganz neues Prinzip, das Verbot der unbefugten ökonomischen Ausnutzung, sei es auf mechanischem Wege, sei es im Wege der Nachbildung mit freier Hand.

Aber das deutsche Recht geht noch weiter. Denn es schützt auch die dramatischen, choreo-

[1] Die mangelnde Entwickelung der Ornamentik beruht gerade darauf, daß dieser Kunstzweig nicht den genügenden urheberrechtlichen Schutz findet. Denn jedes Werkstück, welches konstruktiv in einen Bau verwendet werden soll, entbehrt den Charakter und den Schutz eines Kunstwerkes, so bedeutend auch sein ästhetischer Werth sein mag. Was als Werk der Architektur zu erachten ist, ist heut nicht schutzberechtigt, sondern geistiges Gemeingut, mag es auch wesentlich oder ausschließlich mit den Mitteln der Ornamentik und Skulptur geschaffen sein. Es ist aber klar, daß die Bildhauer sich nicht mit Vorliebe Arbeit zuwenden, welche ihnen nur eine einmalige ökonomische Ausbeute gewähren können. Auch für die Skulptur ist also ein Schutz des Urheberrechts in der Baukunst von hohem Werthe. Vergl. auch Richter, Kunst und Wissenschaft S. 140.

[2] Die Einzelkopie ist verbotene Nachbildung, wenn sie in der Absicht der Verwerthung angefertigt wird. Verwerthung ist dabei im weitesten Sinne zu nehmen. Jede Art der Verwerthung macht die Kopie zu einer verbotenen; jede Weise, auf welche sich der Urheber der Kopie irgend einen Werthsvortheil, den er von einer anderen Person mit Rücksicht auf die Kopie erwartet, verschaffen will. Die Herstellung der Einzelkopie eines Werkes der bildenden Künste ist aber das klassische Analogon zur Nachahmung oder unbefugten Ausführung eines von einem Anderen entworfenen Bauwerkes, sei es ein Werk der Baukunst oder der Ingenieurkunst.

graphischen und dramatisch-musikalischen, sowie die unveröffentlichten musikalischen Werke gegen unbefugte Aufführung.[1] Die Aufführung eines solchen Werkes ist aber das, was man als die Ausführruug des in der gedachten Form noch nicht vorhandenen Kunstwerkes zu bezeichnen pflegt.

Hier wie im Falle der verbotenen Handkopie haben wir es also mit dem Schutz gegen die unbefugte Ausführung des entweder schon einmal ausgeführten oder doch zur Ausführung vorbereiteten Kunstwerkes zu thun.

Daher ist der Einwand,[2] daß Werke der Baukunst deswegen den urheberrechtlichen Schutz nicht erhalten können, weil sie der mechanischen Vervielfältigung nicht fähig sind,[3] unbegründet. Denn auch die übrigen Kunstwerke sind gegen die nicht mechanische Vervielfältigung bezw. Ausführung geschützt, welche in der Absicht der ökonomischen Ausbeutung des Kunstwerkes vorgenommen wird. Ueberdies sind die Werke der Ornamentik ebenso der mechanischen Vervielfältigung fähig, wie alle anderen Werke der Skulptur. Die Unmöglichkeit mechanischer Nachahmung bildet also keinen Grund gegen die Statuirung des Urheberrechts an Werken der Ornamentik oder der Baukunst.

Der Gedanke, daß diese Werke nicht nur aus ästhetischen Gründen hervorgerufen werden, sondern daß sie bestimmt sind, einem Gebrauchszwecke zu dienen, und daß sie hiernach nicht ausschließlich in der künstlerischen Sphäre liegen,[4] konnte dazu führen, die Vorschriften des Kunstgesetzes in ihrer Totalität für unanwendbar zu erklären. Aber er durfte nicht den Ausschluß jeglichen Schutzes zur Folge haben. Denn in derselben Zeit, in welcher das Kunstgesetz erlassen wurde, kam auch das Gesetz über die Geschmacksmuster zu Stande, und in diesem Gesetze sind gerade solche Werke, welche einen materiellen Gebrauchszwecke dienen, bei deren Herstellung aber ästhetische Anforderungen zu erfüllen sind, geschützt. Die Grundsätze über das Urheberrecht an Kunstwerken auf der einen Seite und der Schutz der Muster und Modelle auf der anderen Seite hätte, ich möchte fast sagen, nach dem Satze vom Parallelogramm der Kräfte, die richtige Mittellinie angegeben, auf welcher sich der Schutz des geistigen Eigenthums an Werken der Ornamentik und der Architektur hätte bewegen können.

Ein anderer Grund gegen die Annahme eines Urheberrechts an Werken der Baukunst wird darin gefunden, daß diese Werke öffentliche sind.[5] Hält man diesen Gesichtspunkt fest, so ergiebt sich doch daraus nur so viel, daß ein der Oeffentlichkeit preisgegebenes Bauwerk gemeinfrei sei. Die Veröffentlichung des Bauwerkes könnte durch den Druck oder die praktische Ausführung erfolgen. Bevor aber weder das eine noch das andere geschieht, ist das ausschließlich in Zeichnungen und Plänen beruhende Bauwerk kein öffentliches Werk. Von

---

Wird die Herstellung der Nachbildung eines Denkmales (in derselben Kunstform) untersagt, warum nicht auch die Herstellung eines geistvoll entworfenen Landhäuschens? Wird es verboten ein Oelgemälde in gewinnsüchtiger Absicht zu kopiren, warum ist nicht auch verboten, einen graziösen Pavillon nachzuzubilden? Ein Grund für diese verschiedenartige Behandlung läßt sich einfach nicht finden, weil es keinen giebt. Dabei ist doch die Einzelkopie eines Werkes der bildenden Künste, auch wenn sie in demselben Kunstverfahren ausgeführt sind, keine mechanische Arbeit, sondern wieder ein Künstlerwerk. Je talentvoller und durchgebildeter der Verfertiger der Kopie ist, desto mehr wird er in den Gedankengang des Urhebers, dessen Arbeitsweise und Art, die Arbeitsmittel sich dienstbar zu machen, eindringen. Dazu sind große künstlerische Begabung und bedeutende technische Fähigkeiten nothwendig. Die gelungene Kopie eines wahren Kunstwerkes ist also selbst ein Kunstwerk, ein nachempfundenes und nachgeschaffenes Werk, welches eben nur ein Künstler hervorzubringen im Stande ist.

[1] § 50 des R.G. vom 11. Juni 1870.

[2] Mandry, das Urheberrecht S. 212.

[3] Bei Bauwerken ist eine *mechanische* Vervielfältigung, abgesehen von Ornamenten, kaum denkbar. Hier müssen vielmehr alle einzelnen Konstruktionen durch *Menschenhände* wiederholt werden.

[4] Wächter, das Urheberrecht S. 41 ff.

[5] *Kohler*, das literarische und artistische Kunstwerk S. 64 f., S. 189 f., vergl. aber auch *desselben* Autorrecht S. 226.

diesem Standpunkte aus muß also dem Architekten das ausschließliche Recht zustehen, sein Werk zu veröffentlichen, und besonders, worauf es hier ankommt, muß er das ausschließliche Recht darauf haben, daß sein Werk nur mit seiner Zustimmung und nur nach Erfüllung derjenigen Bedingungen, welche er für die Ertheilung seiner Genehmigung setzt, ausgeführt werde. Daß dieser Schutz im deutschen Rechte ermangelt, ist ein großer materieller Schade für die deutsche Baukunst.[1]

Aber das ganze Argument geht fehl. Denn das deutsche Recht schützt auch andere öffentliche Werke gegen die unbefugte Nachahmung, sofern dieselbe Kunstform angewendet wird, nämlich diejenigen Werke der bildenden Künste, welche auf oder an Straßen oder öffentlichen Plätzen bleibend sich befinden.[2] Daß diese Werke in irgend einer Beziehung weniger öffentlich wären, als die Bauwerke, läßt sich doch nicht behaupten. Es folgt hieraus eben nur, daß auch öffentliche Bauwerke der zeichnenden, malenden und selbst der plastischen Kunst zur Nachahmung überlassen bleiben können, wofern nicht die Ausführung in den Formen der Baukunst erfolgt.

Dazu kommt, daß jedes andere Kunstwerk, welches an öffentlichen Straßen oder Plätzen dauernd sich befindet, nur nach dem freien Willensentschlusse seines Urhebers dahin gelangt sein kann; sein Urheber hat das Kunstwerk zu einem öffentlichen gemacht, obwohl es nach der Natur des Werkes nicht unbedingt nothwendig war. Dieser freie Willensentschluß fällt bei dem Baukünstler fort, denn seine Werke haben meist gar keinen Sinn, wenn sie nicht an öffentlichen Straßen oder Plätzen stehen. Was bei den übrigen Künsten die Ausnahme ist, das ist hier die Regel. Es würde vielmehr zu unterscheiden sein, zwischen der Fassade und dem übrigen Bauwerk. Freilich wird in der juristischen Literatur von hervorragender Seite die Meinung geäußert, daß das übrige Bauwerk gegenüber der Fassade kaum in Betracht kommen komme.[3] Mir scheint aber, die Fassade muß aus dem Bauwerk herauswachsen, daß sie keineswegs der bedeutendste und wichtigste Theil des Bauwerkes sein muß. Der schwierigste und mühsamste Theil der Arbeit des Architekten ist wohl nicht immer die Fassade. Alles was nicht zur Fassade gehört, kann als „öffentlich“ nicht in Anspruch genommen werden. An allem Anderen als an der Fassade muß also auch von diesem Standpunkte aus das Urheberrecht in der Baukunst geschützt werden.

Weiter wendet man ein, die Nachahmung eines Bauwerkes entwerthe das erste nicht in dem Grade, in welchem ein anderes Kunstwerk durch Einzelkopien entwerthet werden könne.[4] Dies ist richtig; ein Haus wird dadurch nicht wesentlich entwerthet, daß ein ebensolches daneben gesetzt wird. Aber das hat mit dem Urheberrechte nichts zu thun. Denn das Urheberrecht soll nicht die ersten Exemplare von Kunstwerken vor Entwerthung schützen, sondern dem Künstler die ökonomische Ausbeutung seiner Hervorbringungen in möglichst umfassender Weise gewährleisten.

Die Werke der Architektur sind endlich für den urheberrechtlichen Schutz geeignet, obwohl für das Bauwerk das spezielle Bauprogramm, die Gestaltung des zu bebauenden Grundstückes, seine Bodenverhältnisse, seine Environs, die Bedürfnisse des Bauherrn und der spezielle Zweck regelmäßig bestimmend sind.[5]) Hieraus folgt zwar, daß jedes solcher Werke seine speziellen

[1] Zu diesem Resultate kommt namentlich schon Kohler, Kunstwerk S. 191, welcher § 3 des Kunstwerkgesetzes folgendermaßen gefaßt haben will: „Werke der Baukunst, welche in der Weise der Baukunst hergestellt sind, genießen einen Autorschutz nicht.“

[2] § 6 Nr. 3 des Reichsges. v. 9. Januar 1876.

[3] Kohler, Kunstwerk S. 190.

[4] Mandry, das Urheberrecht. S. 212.

[5] Dieses Argument wird von manchen Architekten vorgebracht. Es ist dabei aber zu beachten, daß zahlreiche Werke der Ingenieurkunst, wie namentlich Schiffe, in beliebig häufiger Wiederholung ausgeführt werden können und ausgeführt worden sind.

Bedingungen hat, denen es genügen muß. Aber es folgt daraus nicht, daß die Nachahmung in der Architektur ausgeschlossen sei. Denn das Urheberrecht erstreckt sich nicht nur auf das Werk als Ganzes, sondern auch auf alle seine Theile. Es kann also unter Zugrundelegung eines neuen Bauprogrammes ein bereits ausgeführtes Werk durchaus kopirt werden, wenngleich konstruktive Verhältnisse sich ändern. In solchen Fällen wird es sich, wie bei der verdeckten Nachahmung irgend eines anderen Kunstwerkes, fragen, ob eine freie Benutzung eines Bauwerkes zur schöpferischen Gestaltung eines neuen selbständigen Werkes der Baukunst durch eigene individuelle geistige Thätigkeit vorliegt, oder aber eine Nachahmung in den durch das Bauprogramm gezogenen Grenzen, durch welche weder neue eigenartige Formen, noch ein neuer eigenartiger Inhalt gewonnen ist.[1] Zudem sind die Fälle nicht selten, in welchen das Bauprogramm nur eine untergeordnete Rolle spielt, wie namentlich bei der Errichtung neuer regelmäßig angelegter und gleichmäßig eingetheilter Baublocks.

Damit sind die Einwendungen gegen dieses Urheberrecht erschöpft.

Seitdem das künstlerische Eigenthum überhaupt anerkannt wird, hat es in Deutschland auch bezüglich der Baukunst Vertheidiger gefunden, so Eisenlohr,[2] Schellwitz,[3] Richter[4] und in neuester Zeit, wenn auch mit Einschränkung, Kohler.[5] In verschiedenen Abstufungen sprechen sich diese Schriftsteller für die Anerkennung des Schutzes der deutschen Baukünstler aus.[6]

Das Bauwerk will nicht bloß die Idee des Schönen versinnlichen, sondern vor Allem wenigstens in der Regel, einen materiellen Gebrauchszwecke dienen. Es war daher richtig, das Kunstwerksgesetz auf die Baukunst nicht auszudehnen. Denn nicht nach denselben Grundsätzen ist das in den Werken der Baukunst enthaltene geistige Kapital zu schützen, wie die in den sonstigen Kunstwerken formgewordene Geistesarbeit. Aber aus der Verschiedenheit zwischen der Baukunst und den anderen schönen Künsten folgt nicht, daß es ein geistiges Eigenthum an den Werken der Baukunst nicht geben kann; es muß nur anders geschützt werden.

Der Unterschied zwischen der Baukunst und den andern schönen Künsten liegt aber nicht allein darin, daß die Letzteren aus rein ästhetischen Gründen und zu rein ästhetischen Zwecken, die Baukunst aber regelmäßig für den leiblichen Bedarf des Menschen an Wohnräumen u. dgl. mehr schafft, sondern vor Allem darin, daß die Baukunst vielmehr die Wirkungen der Naturkräfte in Berücksichtigung zu ziehen hat, als die anderen schönen Künste. Diese Aufgaben, welche mit der Aesthetik an sich nichts nichts zu thun haben, prägen der Baukunst neben ihrer ästhetischen Bedeutung auch den Charakter der Technologie auf.

Aber nicht blos die ästhetische Seite der Baukunst bedarf des Schutzes, welcher in der gesetzlichen Anerkennung des geistigen Eigenthums liegt, sondern auch die technologische Seite. Denn auch die technologischen Arbeiten des Architekten werden durch das von ihm erworbene

---

[1] Die Beurtheilung solcher Fragen muß durch Sachverständige erfolgen, am besten durch sachverständige Kollegien, welche den literarischen, künstlerischen und gewerblichen Sachverständigenvereinen nachgebildet sein können.

[2] Das literarisch artistische Eigenthum S. 55.

[3] Das Recht des Autors an seinem Werke S. 38.

[4] Kunst und Wissenschaft S. 140 ff.

[5] Autorrecht S. 226, Kunstwerk S. 189 ff.

[6] Indem die Werke der Baukunst geschützt werden, ergiebt sich auch die Möglichkeit und die Nothwendigkeit des Schutzes der Werke der Ornamentik. Hierdurch wird aber der Skulptur ein unendlicher Gewinn gewährt, da die von ihr geschaffenen Werke insofern sie Ornamente sind, in hervorragendem Maaße verkehrsfähig und deshalb geeignet sind, ein dauerndwerbendes Kapital zu bilden. Eine Reihe besonders gelungener Ornamente, welche sich einer gewissen Beliebtheit erfreuen, werden dem Bildhauer, der sie erfunden hat, ebenso eine Rente gewähren können, wie dem Schriftsteller ein viel gekauftes Buch. Hierdurch wird aber die Ornamentik aufgemuntert und angefeuert zu immer neuen Leistungen, zu welchen ihr jetzt mehr oder weniger die Anregung fehlt.

geistige Kapital geschaffen und sie sind der ökonomischen Ausbeutung mindestens in demselben Grade fähig, wie seine ästhetischen Schöpfungen. Sie bilden also wirthschaftliche Werthe. Ueberall da aber, wo durch individuelle geistige Thätigkeit ein wirthschaftlicher Werth geschaffen ist, da ist Raum für ein Urheberrecht.

Diese technologische Seite der Baukunst tritt in besonders hervorragendem Maaße bei den Werken der Ingenieurkunst hervor. Während bei den Werken der Architektur das ästhetische Moment bisweilen das technologische an Bedeutung überragt, tritt bei den Werken der Ingenieurkunst der ästhetische Gesichtspunkt in den Hintergrund, wenn er nicht ganz aufgegeben wird. Auch die Ingenieurkunst hat indeß zahlreiche Aufgaben zu lösen, bei denen die Rücksicht auf die ästhetische Wirkung nicht aus dem Auge gelassen werden darf. Denkt man z. B. an die Herstellung eines Schiffes, so ergiebt sich, daß Kurven, welche das ästhetische Gefühl in höherem Grade befriedigen, regelmäßig auch eine Herabminderung des Schiffswiderstandes herbeiführen. Wenn also die Kernform des Schiffes praktischer Weise auch eine ansprechende sein wird, so gilt das noch in höherem Grade von dem ganzen Ausbau und der Ausrüstung des Schiffes. Auch eine Bahnhofshalle, welche im Wesentlichen aus Glas und Eisen besteht, wird doch auch einen ästhetisch befriedigenden Eindruck machen wollen. Das Gleiche gilt von einer Brücke; auch hier wird mit Verfolgung ästhetischer Zwecke der konstruktive Gedanke Hand in Hand gehen. Noch mehr aber fällt dies bei den neuesten Errungenschaften der Ingenieurkunst, den elektrischen Hochbahnen ins Auge; sie dürfen in keinem Falle das Bild der Straßen und Plätze, welche sie durchschneiden, entstellen und müssen vielmehr mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit dasselbe ästhetisch zu heben suchen.

So besteht denn zwischen der Baukunst und der Ingenieurkunst kein funktioneller Unterschied. Ihre Unterscheidung beruht vielmehr auf dem Gesetze der Arbeitstheilung und ist durch diese historisch hervorgerufen. Wenn also die Bethätigung der Baukunst Urheberschutz wirkt, dann muß auch die Ingenieurkunst die gleiche Wirkung haben[1].

Bei der Normirung des Urheberrechts an Werken der Bau- und Ingenieurkunst werden sich wesentliche Unterschiede zum literarischen und künstlerischen Urheberrecht ergeben. So z. B. bei der Bemessung der Schutzfrist. Unsere Technik erleidet so rasche Veränderungen, daß der durchschnittlich 50—60 jährige Schutz des literarischen Urheberrechts hier viel zu lang erschiene. Aehnlich, wie im Gebrauchsmuster und Patentwesen würde ein fünfzehnjähriger Schutz ausreichen. Andererseits wird es der Eintragung in öffentliche Listen oder der Hinterlegung von Zeichnungen bei einer öffentlichen Behörde oder einer Vorprüfung so wenig bedürfen wie bei den Kunstwerken. Deshalb wird dieser Schutz gebührenfrei gewährt werden können. Es ergiebt sich aus diesen wenigen Beispielen, daß keines der vorhandenen Urhebergesetze auf die Baukunst oder die Ingenierkunst erstreckt werden kann, daß vielmehr die Bearbeitung eines Spezialgesetzes für diese Gebiete nothwendig ist[2].

VI.

Die amtlichen Motive zum § 3 des Kunstgesetzes bemerken: „Dagegen würde es entschieden zu weit führen, wenn das Gesetz verbieten wollte, daß ein fertiges Bauwerk nicht abgezeichnet *oder gar von einem Architekten ein gleiches Bauwerk nicht aufgeführt werden dürfe.*“

Zunächst springt in die Augen, daß der wichtige Fall ganz übersehen ist, daß ein in den

[1] Gerade für die Ingenieurkunst forderten so hervorragende Praktiker wie Herzberg, Voitmeyer und Peters den Schutz in der an meinen Vortrag sich anschließenden Diskussion. Polytechnisches Zentralblatt v. 13. Mai 1895 (Jahrg. 56. S. 183 f.)

[2] Die Baukunst und die Ingenieurkunst bilden eine Gruppe für sich, für welche die Grundsätze zur dauernden Fruchtbarmachung der Geistesarbeit erst noch geschaffen werden müssen.

Entwürfen fertiges aber noch nicht aufgeführtes Bauwerk von einem Nachahmer ausgeführt wird, obgleich gerade dieser Fall der Regelung dringend bedurft hätte. Dann aber lehrt ein Blick auf die Gesetzgebung anderer Kulturländer, daß die Entrüstung des Verfassers der Motive gegen das Urheberrecht in der Baukunst keineswegs allgemein getheilt wird.[1]

In dieser Beziehung kommen die romanischen Staaten, Frankreich, Spanien und Italien, von den nordischen Staaten Dänemark und Rußland, schließlich aber die Vereinigten Staaten von Nordamerika in Betracht.

In Frankreich gilt noch das Gesetz vom 19. Juli 1793.[2] Hier wird das Recht der Urheber von Schriften aller Art, Musikkomponisten, Maler und Zeichner, welche Bilder oder Zeichnungen graviren lassen, für ihre Lebenszeit geschützt (Art. 1). Am Schlusse aber (Art. 7), wird gesagt:

Les héritiers de l'auteur d'un ouvrage de litterature ou de gravure, ou de toute autre production de l'esprit ou de génie qui appartiennent aux baux arts, en auront la propriété exclusivement pendent dix ans.

Diese zehnjährige Frist ist durch das Gesetz vom 14. Juli 1866 auf fünfzig Jahre erstreckt worden.

Das Gesetz spricht also in seiner Hauptbestimmung (Art. 1) weder vom Bildhauer noch vom Baukünstler. Aber in der Schlußbestimmung wird auch von jedem anderen den schönen Künsten angehörigen Erzeugniß des Geistes oder des Genies als Gegenständen des droit de propriété gesprochen.

Daher ist man in Frankreich in Wissenschaft und Praxis darüber einig, daß auch den Erzeugnissen der Skulptur und der Architektur der urheberrechtliche Schutz zukommt,[3] sodaß auch die Ornamentik dort vollen urheberrechtlichen Schutz genießt.

Demgemäß hat auch der deutsch-französische Literarvertrag in Art. 1 unter Schutz gestellt „Werke der Literatur und Kunst" schlechthin, und erläutert diesen Ausdruck dahin, daß auch die Werke der Bildhauerei, architektonische Pläne, Skizzen und Darstellungen plastischer Art und überhaupt jedes Erzeugniß aus dem Bereiche der Kunst von ihm umfaßt werden.[4]

Das italienische Gesetz, die Rechte der Urheber geistiger Werke betreffend, vom 19. September 1882 bestimmt:[5]

§ 1. Die Urheber geistiger Erzeugnisse haben das ausschließliche Recht, solche zu veröffentlichen, sie zu vervielfältigen und die Vervielfältigungen zu verkaufen.

§ 2. Gleichgeachtet der dem Urheber eines Werkes vorbehaltenen Veröffentlichung werden: die Ausführung von Kunstwerken auf Grund von Entwürfen des Urhebers.

---

[1] Es soll hier nicht eine ausführliche Untersuchung darüber gegeben werden, wie die Frage im Auslande geregelt ist, sondern nur eine kurze Andeutung.

[2] Der von Kohler, Autorrecht S. 127 zitirte Entwurf ist nicht Gesetz geworden. Es gilt noch das decret relatif au droits de propriété des auteurs, compositeurs de musique, peintres et dessinateur du 19 guillet 1793.

[3] Vergl. Dallos, Jurisprudence generale Bd. 14 (1894) S. 774. L'achitecte jouit, comme tout artiste du droit exclusif de reproduction de son oeuvre, c'est-à-dire de ses plans, coupes, élévations. Klostermann, das Urheberrecht an Schrift- und Kunstwerken S. 79. Anm., Kohler, Das Autorrecht S. 226 f. und die dort Angeführten.

[4] Art. 1 der deutsch-französischen Literarkonvention. Dabei ist jedoch (Abs. 2) der Grundsatz aufgestellt, daß der Schutz in Frankreich nicht weiter geht, als im Inlande. Im Inlande hat der Franzose denselben Schutz wie der Inländer. Daraus folgt, daß die deutsche Baukunst und Ornamentik auch in Frankreich nicht geschützt sind; wie auch die Franzosen für ihre architektonischen Arbeiten in Deutschland keinen Schutz genießen. Vergl. Dambach, der deutsch-französische Literar-Vertrag vom 19. April 1883 S. 4 f., Daude, Lehrb. des deutschen Urheberrechts S. 156 Anm. 19.

[5] Die Uebersetzungen der ausländischen Gesetze sind der Hebeler'schen Sammlung der Gesetze über das Urheberrecht übernommen.

Diese letztere Bestimmung zielt zwar zunächst auf die Bildhauerkunst, sie trifft aber auch die Malerei und die Baukunst. Für die letztere ist von besonderer Bedeutung die Bestimmung des § 11, nach welcher dem Staate, den Provinzen, den Kommunen das Vervieltigungsrecht an Werken zusteht, die auf ihre Kosten und für ihre Rechnung veröffentlicht worden sind. Dieses Recht dauert aber von der Veröffentlichung an nur zwanzig Jahre.

In Spanien bestimmt das Gesetz vom 10. Januar 1879 über das geistige Eigenthum in Art. 1: „Das geistige Eigenthum umfaßt für die Wirkung dieses Gesetzes die wissenschaftlichen, literarischen und artistischen Werke, welche durch irgend ein Verfahren veröffentlicht werden.“ Zwischen den einzelnen Arten der Kunst wird nichts unterschieden. Die Veröffentlichung der Werke ist nicht Bedingung für den gesetzlichen Schutz des geistigen Eigenthums (Art. 8) und hindert denselben nicht. Die Vortheile dieses Gesetzes sind insbesondere auch auf die Verfasser von Plänen und wissenschaftlichen Zeichnungen anwendbar (Art. 3 Nr. 1). Hiernach sind die Werke der Skulptur und der Baukunst in gleicher Weise geschützt, wie alle anderen Werke der Kunst.

In Dänemark bestimmt das Gesetz vom 31. März 1864 § 1:

„Niemand darf das Originalwerk eines Künstlers bei dessen Lebzeiten ohne dessen Genehmigung, um es zu verkaufen, nachmachen, wenn die Herstellungsweise demselben Kunstzweige angehört, wie diejenige des Originals“,

ferner § 4:

„Niemand ist innerhalb des im § 2 erwähnten Zeitraums berechtigt, die Originalbaupläne und Zeichnungen eines Anderen zu irgend welchem Bauwerk, ohne Genehmigung des Betreffenden, zu benutzen. Doch ist diese Genehmigung als gegeben anzusehen, wenn die Pläne und Zeichnungen von dem Betreffenden selbst oder mit dessen Zustimmung veröffentlicht worden sind“,

und endlich § 6:

„Von oben erwähntem Verbote sind ausgenommen:

a) Wiedergabe von Kunstwerken in öffentlichen Kunstsammlungen, auf freien Plätzen, sowie auch den Außenseiten von Gebäuden mit den darauf angebrachten künstlerischen Verzierungen.“

Dänemark gewährt also der Architektur den gleichen Ueberschutz, wie den anderen Künsten, bis zur Veröffentlichung bezw. Ausführung. Ist die Veröffentlichung in Druckwerken erfolgt, so hört damit der Kunstschutz der architektonischen Pläne und Zeichnungen auf, wenn der Architekt die Veröffentlichung genehmigt hat. Durch die Ausführung des Bauwerkes werden nur die Außenseiten der Gebäude gemeinfrei und zwar mit der gesammten Ornamentik. Geschützt aber bleiben die Baupläne, insbesondere der Grundriß, sowie die gesammte Innenarchitektur, also jene Unzahl von Detailarbeiten, welche ein künstlerisches Bauwerk enthält.

In Rußland hatte schon der Ukas vom 21. Januar 1846 verordnet, daß Gebäude nach dem Plane eines Anderen ohne Zustimmung desselben nicht aufgeführt werden dürfen.[1]

Die jetzt geltenden Bestimmungen vom Jahre 1886 über das Urheberrecht an Erzeugnissen der Wissenschaft, Literatur und der bildenden Künste enthalten sehr ausführliche Vorschriften. Nach § 30 genießt jeder Maler, Bildhauer, Architekt, Graveur, Medailleur und jeder andere, mit einem Zweige der schönen Kunst sich beschäftigender Künstler, auf die Dauer seines Lebens das artische Urheberrecht. Dasselbe besteht in dem ausschließlich ihm zustehenden Recht, sein Originalwerk mit allen erdenklichen Mitteln, welche dieser oder jener Kunst eigen sind, nachzubilden, zu veröffentlichen und zu vervielfältigen. Für den Erben und sonstigen Rechtsnachfolger des Künstlers währt das Urheberrecht noch weitere fünfzig Jahre (§ 33.)

Der Künstler besitzt jedoch kein Urheberrecht an Werken, die er auf Bestellung von Privatpersonen ausgeführt hat, wenn er es sich nicht besonders vorbehalten hat.

[1] Richter, Kunst und Wissenschaft S. 142.

§ 36. Sowohl die vollständige wie die theilweise Nachbildung ist verboten, namentlich jede in gewinnsüchtiger Absicht, veranstaltete Kopie. §§ 58, 40. Als Mittel solcher Nachbildung werden bezüglich der Architektur bezeichnet:

a) Der Bau eines öffentlichen oder privaten Gebäudes nach einem fremden Entwurfe und Nachbildung der Fassade;

b) Herstellung von Kopien fremder Projekte und Veröffentlichung derselben in Stich, Lithographie und auf andere Arten.

Fassaden, Pläne und besondere Kleinigkeiten von schon aufgebauten Gebäuden nachzubilden, ist gestattet. § 41 Nr. 4. In der Bildhauerkunst ist auch die Entlohnung von Gruppen, Figuren, Köpfen und Ornamenten, und die Placirung derselben in andere Werke verboten. § 42 Nr. 2.

Dazu treten die drakonischen Bestimmungen des russischen Strafgesetzbuches:[1]

Art. 1683. Wenn Jemand ein fremdes, literarisches, wissenschaftliches, industrielles oder Kunst-Erzeugniß sich aneignend, es unter seinem Namen herausgiebt, so unterliegt er, neben der Verpflichtung den Autor oder Künstler für allen demselben erwachsenen Nachtheil und entzogenen Gewinn zu entschädigen:

der Entziehung aller besonderen, ihm persönlich und dem Stande nach zugeeigneten Rechte und Vorzüge und der Verweisung nach einem der entfernten, nicht sibirischen Gouvernements zum Aufenthalte, oder der Einsperrung im Arbeitshause nach dem im Art. 33 dieses Gesetzbuches festgesetzten zweiten Grade.

Art. 1684. Wer, obzwar er sich nicht für den Autor einer fremden Schrift, Uebersetzung oder sonst eines wissenschaftlichen, oder industriellen, oder Kunst-Erzeugnisses ausgiebt, wiewohl ihm bekannt ist, daß dasselbe literarisches oder künstlerisches Eigenthum eines Andern ist, ohne dazu gehörig bevollmächtigt zu sein, über das durch irgend welchen Zufall bei ihm befindliche, literarische oder Kunsterzeugniß, wie über ein ihm gehöriges, verfügt, indem er ein Buch oder einen Artikel oder Musikalien druckt oder zu drucken erlaubt, oder indem er ein dramatisches Werk aufführen, oder eine musikalische Komposition in einer öffentlichen Gesellschaft, vortragen läßt, oder indem er Bilder und andere industrielle oder Kunst-Erzeugnisse wiederholt und vervielfältigt, wird hierfür neben der Vergütung des dadurch von ihm verursachten Verlustes, verurtheilt:

zur Einsperrung im Korrektionshause auf die Zeit von zwei bis zu acht Monaten.

Hier werden also die Fassade, die Pläne und besondere Kleinigkeiten nicht geschützt, wenn das Gebäude bereits ausgeführt ist. Daneben steht jedoch der Schutz der Ornamentik, soweit es sich nicht um die Fassade oder besondere Kleinigkeiten handelt, also der größere Theil der Innenarchitektur. Vor allen Dingen aber die Ausführung des Bauwerkes ist dem Architekten ausschließlich vorbehalten. Nur wenn er auf Bestellung, regelmäßig also gegen Honorar gearbeitet und sich das Urheberrecht nicht vorbehalten hat, steht ihm dasselbe nicht zu.

In den Vereinigten Staaten von Nord-Amerika[2] hatte schon nach dem Gesetze vom 8. Juli 1870 betreffend das Urheberrecht jeder Bürger der Vereinigten Staaten und jeder in denselben Ansässige, wenn er Verfasser, Erfinder oder Zeichner einer Zeichnung oder einer Bildhauerarbeit oder von Modellen oder Entwürfen ist, welche als Werke der bildenden Künste ausgeführt werden sollen, das alleinige Recht, dieselben zu kopieren, auszuführen und zu vollenden.

---

[1] Nach der offiziellen deutschen Uebersetzung „Gesetzbuch der Kriminal- und Korrektionsstrafen.“ St. Petersburg 1866.

[2] In England genießt die Architektur als solche keinen Schutz, wie denn der Zustand der englischen Urheberrechts. Gesetzgebung namentlich in England fast allgemeine Verurtheilung findet. Vergl. Osterrieth, die Geschichte des Urheberrechts in England (1895) S. 217 ff. Und doch ist England wenigstens in Bezug auf die Ornamentik, als Theil der Bildhauerkunst, dem deutschen Rechte überlegen. Auf Grund der Akt 54 Geo. III c 56 ist der Urheber jeden plastischen Originalwerkes gegen unerlaubte Nachbildung ge-

Diese Bestimmungen sind in dem Gesetze vom 4. März 1891 Stat. 1 wiederholt, indem die amerikanistische Beschränkung auf die Amerikaner fallen gelassen ist. Der Architekt hat also das ausschließliche Recht, seine Entwürfe auszuführen, wenn er nur sonst die Formalitäten erfüllt hat, welche für den Erwerb des Urheberrechtes erforderlich sind.

Frankreich, Italien und Spanien theilen also die Entrüstung gegen ein Urheberrecht in der Baukunst nicht, mag das Bauwerk ausgeführt sein oder nicht; Rußland und Dänemark behalten wenigstens die Ausführung des Bauwerkes dem Architekten vor. Nach der Ausführung läßt freilich Dänemark die Fassade gemeinfrei werden, während Rußland darüber hinaus auch den Plänen und besonderen Kleinigkeiten den Schutz nach der Ausführung verweigert. Immerhin sind in allen diesen Ländern die Architekten besser daran, als in Deutschland. Deshalb muß es auch bei uns anders werden. Nachdem sich aber die Baukunst verschiedentlich in Unterarten getheilt hat, und die Entwickelung unseres Zeitalters die Ingenieurkunst, diese vierte Kunst hervorgerufen hat, nachdem ferner der urheberrechtliche Schutz als eine Forderung der Gerechtigkeit das Gebiet der sogenannten schönen Künste und das Gebiet der sogenannten hohen Kunst im Schutz der Muster und Modellen und Erfindungen längst überschritten hat, liegt kein Grund vor, jene verwischten Grenzen wieder aufzufrischen und die Ingenieurkunst als solche von dem Urheberschutze auszuschließen. Aber, wie mehrfach ausgeführt, im Rahmen der bestehenden Gesetze geht das nicht. Dazu brauchen wir ein neues Gesetz. Wie Eingangs dargelegt, fühlt ja unsere Zeit den Beruf zur Gesetzgebung. So mögen sich die deutschen Ingenieure und Architekten an die Arbeit machen, daß sie von der Zeit erreichen, was sie zu geben sicherlich bereit und berufen ist.

Ein Reichsgesetz zum Schutze des Urheberrechtes an den Werken der Baukunst und der Ingenieurkunst.

---

schützt. Vergl. Richter, Kunst und Wissenschaft S. 142, Osterrieth a. O. S. 204. Die Zusammenstellung für die königliche Urheberrechtskommission von 1878 Art. 20 und 36 in Hedelers Gesetze über das Urheberrecht S. 68 und 75. Der Grund für die Anwendung des Bildhauerschutzes auf die Ornamentik liegt darin, daß das englische Recht die Architektur von dem Urheberschutz nicht ausdrücklich ausnimmt, wie es in dem unglücklichen § 3 unseres Kunstgesetzes geschehen ist. So ist denn unter dem Namen der Bildhauerarbeit jeder Produkt dieser Kunst geschützt, mag die Bestimmung desselben auch eine architektonische sein.

X. Der Schutz des Urheberrechtes in der Photographie.

Von **Bruno Meyer**, Professor in Berlin.

An keiner Stelle liegt der Schutz der Immaterialgüterrechte so im Argen, wie in Bezug auf die Photographie. Die Gründe sind unschwer zu erkennen. Ganz abgesehen von denjenigen Staaten, welche mit der Lösung dieser Kulturaufgabe überhaupt noch in bedauerlichem Rückstande geblieben sind, behilft man sich entweder damit, die Photographie künstlich und unsicher unter die Bestimmungen älterer Gesetze über den Kunstschutz zu bringen, die zum Theil lange vor ihrer Erfindung erlassen worden sind, oder man sieht sich auf besondere Gesetze angewiesen, die vor beiläufig fast zwei Jahrzehnten entstanden sind; und das bedarf selbst vor vollkommenen Laien keiner Ausführungen, daß die Photographie im Laufe der letzten etwa zwanzig Jahre zu etwas geworden ist, wovon man sich zu jener Zeit entfernt nichts träumen ließ, was man also auch beim besten Willen, (an dem stellenweise füglich gezweifelt werden darf!) gesetzgeberisch nicht genügend versehen werden konnte. Während daher auf allen übrigen Gebieten des Urheberrechtsschutzes kaum noch grundsätzliche Fragen der Lösung harren, stellt das Gebiet der Photographie für die Urheberrechtsschutz-Gesetzgebung gewissermaßen noch jungfräulichen Boden dar: selbst in den grundlegenden Anschauungen über die Natur des Gegenstandes stehen sich die schärfsten Gegensatze noch unvermittelt gegenüber.

Der Association winkt daher gerade hier ein höchst verlockendes und verheißungsvolles Arbeitsfeld; und es sei daher gestattet, mit dem Folgenden zu einer Klärung der Grundanschauungen beizutragen, in der Hoffnung, daß dadurch die ferneren Arbeiten der Kongresse in dieser Richtung erleichtert werden. —

Die erste Frage, die sich aufdrängt, dürfte die sein, ob es sich mehr empfiehlt, die Photographien durch ein besonderes Gesetz zu schützen, oder ihren Schutz in irgend einem umfassenderen Schutzgesetze mit zu bewirken.

Es ist sicherlich nicht unmöglich, ein Schutzgesetz zu entwerfen, welches sehr verschiedene Arten schutzbedürftiger „Werke" umfaßt. Beweis u. a. das Deutsche Gesetz vom 11. Juni 1870 betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, (nach ihrem Hauptzwecke nicht künstlerischen) Abbildungen, musikalischen Kompositionen, dramatischen Werken, welches also recht viel in Einem erledigt, und nach der ursprünglichen Vorlage des Bundesrathes die Bestimmung hatte, zugleich auch noch die Schutzverhältnisse der bildenden Künste und der Photographie zu regeln. Allein das wird — wie auch das angeführte Gesetz bestätigt — im Wesentlichen immer darauf hinauslaufen, mehrere Abschnitte für jede der verschiedenen Arten von Schutzobjekten aneinanderzureihen, und der einzige Gewinn wäre der, das die formalen Bestimmungen (über Entschädigungen und Strafen, Verfahren, Verjährung u. dergl.) ein für alle Male gegeben werden könnten, während diese sonst jedem einzelnen Schutzgesetze in extenso angefügt oder aus einem derselben überall durch Citat entlehnt werden müßten.

Dem steht bei verschiedenen Schutzgesetzen für die einzelnen wesentlich verschiedenen Arten von Schutzobjekten der Vortheil gegenüber, daß jeder Gruppe von Schutzinteressenten ein handliches, gut übersichtliches Gesetz übergeben werden kann, auf dessen abgerundete Ausarbeitung voraussichtlich dann auch eine größere Sorgfalt verwandt sein wird.

Dies bleibt aber eine Frage der Gesetzgebungstechnik, die nach Gefallen und Opportunität an sich ohne Gefährdung der Sache selbst so oder so gelöst werden kann. Es erscheint daher auch nicht angezeigt, in Betreff dieses Punktes eine These aufzustellen.

Von entscheidender Wichtigkeit und der Kardinalpunkt der ganzen Frage ist dagegen die Erwägung, ob die Photographie in Beziehung auf den Urheberrechtsschutz einer anderen Gattung von „Werken“ gleichzustellen und deren Schutzverhältnissen unterzuordnen ist, oder ob sie ein Gebiet für sich bildet, dessen Eigenart, (auch bei umfassender gesetzlicher Regelung der Schutzfrage) eine besondere Berücksichtigung, und zwar nicht blos in Nebendingen, erheischt.

Wo man sich ohne ein besonderes Photographie-Schutzgesetz zu behelfen gewußt hat, da hat man die Photographie als eine Kunst betrachtet und ihren Werken den gleichen Schutz, welcher durch bestehende Gesetze den Kunstwerken gewährt war zu Theil werden lassen. Das kann sich die Photographie als Auskunftsmittel wohl gefallen lassen — soweit es ihr eben nützt. Aber da liegt die Schwierigkeit: Mit vollem Rechte sagen die Motive zu dem Deutschen Gesetze, betreffend den Schutz der Photographien gegen unbefugte Nachbildung, vom 10. Januar 1876: „Es giebt sehr viele absatzfähige photographische Darstellungen, welche als Werke der Kunst nicht angesehen werden können, und deren unbefugte Nachbildung durch Dritte dem ersten Unternehmer einen ebenso großen wie ungerechten Schaden zufügt.“ Dies ist richtig; ja, es sagt dem heutigen Stande der Photographie gegenüber noch viel zu wenig. Kein Kenner der photographischen Technik in ihrem Gesammtumfange wird anstehen, es auszusprechen, daß in der Reproduktions-Photographie, die sich unter den Gesichtswinkel der Kunst nicht bringen läßt, eine unvergleichlich vielseitigere technische Sicherheit erfordert wird als in der für den künstlerischen Gesichtspunkt besonders zugänglichen Bildniß-Photographie und als vollends in der auch leicht als künstlerisch anzuerkennenden Landschafts-Photographie und daß der materielle Aufwand bei der Hervorbringung eines Werkes der Bildniß-Photographie meist — oder wenigstens vielfach! — tief unter demjenigen steht, der durch eine, dem Umfange nach etwa gleiche Reproduktion verursacht wird. Dem thatsächlichen Schutzbedürfniß auf photographischem Gebiete wird also in ganz unzulänglichem Maße genügt, wenn nur für die künstlerischen Photographien Schutz beschafft wird.

Es rächt sich hier eine irrige theoretische Anschauung! Die Photographie ist keine Kunst, sondern eine gewerbliche Technik, die allerdings manchmal zur Hervorbringung von Werken mit einer der künstlerischen ähnlichen Wirkung benutzt wird, dadurch aber in ihrer Natur nicht verändert wird. Entscheidend aber für die Berechtigung zum Schutze ist überall nicht der in dem „Urheber“ einmal entstandene Gedanke, sondern immer nur die in Raum oder Zeit als Erzeugniß einer Technik hervorgetretene Gestaltung desselben. Es würde daher nur dann frei von Vorwurf sein, Photographien unter das Kunstschutzgesetz zu fassen, wenn man die Photographie für eine unbedingt und überall künstlerische Thätigkeit anerkennen wollte. Da dies nicht angeht, und sich herausstellt, daß auch bei der Verwerthung dieser Technik in unbedingt nicht künstlerischer Weise und Absicht schutzbedürftige und schutzwürdige Erzeugnisse entstehen, so ist das einzig Rationelle, die Erzeugnisse dieser Technik als solche unter Schutz zu stellen, gleichgültig, ob dieselben künstlerische Wirkung haben sollen und haben, oder nicht.

Geschieht dies, so entsteht noch eine weitere erwünschte Wirkung. Bei der Unterbringung der Photographien unter dem Kunstschutze ist das Schutzrecht des einzelnen Werkes von der Entscheidung der Vorfrage abhängig, ob die gerade in Frage stehende Photographie als eine „künstlerische“ angesehen werden kann oder nicht. Diese Entscheidung ist ohne Willkür schlechterdings nicht zu geben. Es giebt keine begriffliche Feststellung der Grenze zwischen der einen und der anderen Kategorie. Hier würde es also von dem Ermessen des Richters abhängen, ob ein Urheber und sein Werk schutzberechtigt ist oder nicht, und bis zur Einholung eines Urtheils zweifelhaft sein. Welchen Werth aber hätte ein Recht, welches — lange bona fide vorausgesetzt — sich im Nothfalle der Bewährung leicht als ein eingebildetes erweisen kann?

Man hat natürlich einen solchen Zustand zu vertheidigen versucht: Entscheiden die Gerichte Tag für Tag Fragen, welche die Fachmänner und die Sachverständigen in feindliche Lager getrennt haben?

Das ist freilich unleugbar, aber in erster Linie bedauerlich, und nur zuzulassen, wo es unvermeidlich und wenigstens relativ unschädlich ist: nämlich im bürgerlichen Streitverfahren. Wo sich's aber wie bei dem Urheberrechtsschutze um Strafrecht handelt, ist die Abhängigkeit von solcher richterlichen Willkür unerträglich; und wenn es sich de lege ferenda handelt, so sind die Verhältnisse doch wohl gleich so zu ordnen, daß derartige Mißstände ausgeschlossen sind. Wo es nicht ganz unumgänglich ist, dürfen Qualitäts-Unterschiede überhaupt gesetzlich nicht in Frage kommen. Unumgänglich ist es z. B. bei ihrer Höhe nach streitigen Ansprüchen. Bei Schutzrechten sollten sie gänzlich außer Betracht bleiben. Jeder gemeine Gassenhauer und jedes ruppige Couplet hat dasselbe Recht auf Schutz wie eine Oper von Gounod oder Wagner; und eben so muß es auch in den anderen Gebieten sein. Schutzrechte haben überhaupt nur in verhältnißmäßig seltenen Fällen eine praktische Bedeutung; aber das ist von dem Werthe der Werke gänzlich unabhängig. Um vortreffliche Schöpfungen kann sich das Publikum nicht bekümmern, und so bleibt ihr Urheber auch ohne gesetzlichen Schutz unangefochten in seinem „geistigen Eigenthum"; und elendes Zeug trifft oft die Neigung der Menge und kann seinem Urheber, wenn er geschützt, goldene Berge eintragen. Und wer kann — abgesehen allenfalls von den allerextremsten Fällen — in der unmittelbaren Gegenwart ein unzweifelhaft richtiges Urtheil über Werth und Unwerth abgeben? Also habent sua fata libelli! Aber gesetzlich kann es nur heißen: Buch ist Buch! Bild ist Bild! Photographie ist Photographie! Die Gesetze sollen den Richter möglichst überflüssig, aber nicht ihn zu ihrem Verständniß, ihrer Anwendung, ihrer Ergänzung mit einem Worte nothwendig machen.

These 1. Es bedarf gesetzlicher Bestimmungen in dem Sinne, daß alle Photographien als solche Schutz genießen.

Die Photographie ist nun ferner eine darstellende Technik. Ihre Werke vergegenwärtigen Gegenstände; und um dieser willen ist es erforderlich, Vorkehrungen zu treffen, daß ihre etwaigen Rechte nicht in und mit der photographischen Darstellung verletzt werden können. So weit die bisherige Erfahrung reicht, kommen hierbei zwei Dinge in Betracht; die photographischen Nachbildungen geschützter Werke und die photographischen Bildnisse.

Wo die Gesetze, nach denen irgend welche Werke einen Schutz genießen, nicht ihrerseits dafür einzustehen vermögen, daß den Werken auch in einer etwaigen photographischen Nachbildung noch Schutz gegen weitere Nachbildung gewährleistet wird, müßte das Photographien-Schutzgesetz für eine solche Lücke eintreten. Bei der deutschen Gesetzgebung liegt z. B. eine solche Nothwendigkeit nicht vor, da Druckwerke gegen jede mechanische Nachbildung geschützt sind, es also vollkommen gleichgültig ist, was für eine Vorlage unmittelbar zur Herstellung der Nachbildung gedient hat, und bei Kunstwerken auch die Nachbildung auf indirektem Wege, also mit Hülfe einer Nachbildung, ausdrücklich verboten ist. Allerdings muß dann überall, wo der Photographie ein zeitlich enger begrenzter Schutz als den Druck- und Kunstwerken gewährt ist, wie in Deutschland der Mißstand in den Kauf genommen werden, daß es Photographien mit zweierlei Schutzfristen giebt, grundsätzlich dürfte hiergegen nichts einzuwenden sein, da ja keine ausdrückliche und beabsichtigte Bevorzugung des einen Theiles vorliegt, und hier wie überall die Möglichkeit offen bleiben muß, daß Jemand durch Sonder-Verbindungen mit einem Dritten zum Genusse von Rechten gelangt, die an sich ihm und seines Gleichen nicht zustehen. Warum soll nicht ebenso gut wie ein Kunst-Verleger, der an sich als solcher gar keine Urheberrechte erwerben kann, auch ein Photograph Rechtsnachfolger eines Künstlers werden können?

These 2. Es muß erforderlichen Falles Vorsorge getroffen werden, daß durch berechtigte photographische Darstellungen gegen Nachbildung geschützter Gegenstände das diesen zugesprochene Recht keine Einbuße erleiden kann.

Schwieriger liegt die Sache bei dem Schutze der Persönlichkeit in ihrem Abbilde. Hier handelt es sich um die eventuelle gesetzliche Wahrung und Sicherung eines werthvollen Individual-Rechtes, das auch thatsächlich bereits in einer Reihe von Schutzgesetzen für die Kunst und die Photographie Berücksichtigung gefunden hat, mehr aber noch in der Rechtsprechung und in der theorethischen Erörterung zu begründen und oft in's Ungemessene zu erweitern versucht worden ist. Es darf als eine anerkannte Forderung des gegenwärtigen, allgemeinen Rechtsbewußtseins betrachtet werden, daß dieser Punkt nicht übergangen wird, namentlich bei der Photographie, bei der zwar nicht nach der Idee, wohl aber in der Praxis die Erzeugung von Bildnissen im Vordergrunde steht.

Die hier zu Tage getretenen Ueberschwänglichkeiten sind noch mehr unmodern — in ihrer Verkennung der heutigen Verkehrs- und Lebens-Verhältnisse — als modern — in der übertriebenen Empfindlichkeit des Selbstbewußtseins. Genauer auf den interessanten Gegenstand einzugehen ist hier nicht des Ortes. Es muß genügen, unter Andeutung der leitenden Gesichtspunkte die eigene Anschauung darzulegen und dabei thunlichst ein immerhin ausreichendes Minimum der Forderungen einzuhalten, für welches möglichst allgemeine Zustimmung erhofft werden darf.

Mit einer vorsintfluthlichen Reizbarkeit des persönlichen Unantastbarkeitsgefühles ist heutzutage nicht mehr durchzukommen. Der moderne Mensch muß sich gewöhnen und sich darauf einrichten, der Oeffentlichkeit sich nicht ganz entziehen zu können; und von dem, was heute für eine Mark jedem von jedem Privatmanne — communis generis — zugänglich ist, dürfte die Abbildung seiner Züge oft wohl dasjenige sein, was er am wenigsten ungern aller Welt preisgegeben sähe (zumal ohne seinen Namen!). Hat doch seit der Einführung der photographischen Visitenkarte der Umstand, daß Jemand im Besitze des Bildnisses eines Anderen ist, beinahe Alles an Bedeutung für jeden Dritten verloren. Was aber Jemand — von persönlichem Eigensinn und kleinlicher Voreingenommenheit abgesehen, gegen die Benutzung einer gelegentlich erhaschten Aufnahme seiner Person einwenden könnte, das macht keine besonderen gesetzlichen Maßnahmen nöthig. Es gehört unter Umständen gar nicht die Verbreitung, sondern nur das Umherzeigen dazu, um eine Klage wegen Beleidigung zu begründen oder den Betreffenden wegen öffentlich gegebenen Aergernisses strafbar zu machen. Etwas Freiheit der Bewegung aber muß bleiben; etwas muß das Publikum sich gegen Störung selber zu schützen wissen; etwas müssen mit Anstand und Wohlwollen alle Theile sich in einander und in die Verhältnisse schicken lernen.

So würde sich ein Schutzgesetz wohl nur um die wirklichen Bildniß-Aufnahmen zu kümmern haben, und zwar ausschließlich um die bestellten; so zwar daß mit der Uebernahme der bestellten Arbeit zu Eigenthum das Urheberrecht auf den Besteller überginge, wie es das Deutsche Gesetz bestimmt.

Hierbei sind indessen noch einige Erwägungen anzustellen.

Es ist nicht nothwendig, daß der Besteller und der Dargestellte immer dieselbe Person sind; und es entsteht die Frage, ob die Idee eines „Schutzes der Persönlichkeit im Bilde" nicht erfordert, daß das Urheberrecht gesetzlich dem Dargestellten zugesprochen werde.

Dies ist zu verneinen, aus folgenden Gründen:

1. Da die Bestimmung sich auf solche Fälle bezieht, in denen das photographische Werk auf Grund eines Vertrages (Bestellung) entsteht, so liegt es in der Natur der Sache, daß die vertragsmäßigen Rechte — andere ausdrückliche Festsetzungen natürlich vorbehalten — den Vertragschließenden zufallen.

2. Die persönlichen Rechte des Dargestellten sind, wenn er nicht selber der Besteller ist, durch diesen voraussetzlich genügend wahrgenommen, da in solchem Falle der Dargestellte entweder von Rechts wegen oder zufolge — meist vielleicht nur stillschweigenden, aber darum nicht minder vorhandenen — Einverständnisses für den vorliegenden Fall rechtlich als Pflegling des Bestellers betrachtet werden muß.

3. Der Dargestellten können leicht mehrere, selbst viele sein, woraus sich, wenn ihnen als solchen Rechte zustehen sollten, sehr komplizirte Rechtsverhältnisse und die Nothwendigkeit, dieselben gesetzlich zu ordnen, ergeben würden; eine Schwierigkeit, die sich ohne irgend welchen Schaden umgehen läßt, indem man den Besteller, der wohl fast immer nur einer ist, zum Träger der aus der Bestellung erfließenden Rechte macht.

Anders möchte die Frage zu beantworten sein, ob nicht sowohl in diesem Falle wie in allen, wo es sich um Bestellungen handelt, der Besteller nicht erst zum unumgänglichen Rechtsnachfolger des Photographen eingesetzt, sondern einfach selbst als „Urheber" erklärt werden sollte. Die Photographie ist eine gewerbliche Hantirung, deren Bethätigung zu allermeist auf Bestellung erfolgt, und zwar so, daß der Besteller einen weitgehenden bestimmenden Einfluß auf alles Ausschlaggebende mit einziger Ausnahme der rein technischen Ausführung ausübt. Vielfältig, ja meist, selbst dort, wo eine der künstlerischen in gewissem Sinne verwandte selbständige Bethätigung des Photographen noch bei der Ausführung gefordert und geleistet wird, steht dasjenige, was der Photograph an seinem bestellten Werke als Eigenes ansprechen kann, weit außer Verhältniß zu dem Anspruche, den er erhebt, als „Urheber" solchen Werkes zu gelten. Thatsächlich auch wird man finden, wenn man das ganze Gebiet der photographischen Praxis übersieht, daß der Photograph kaum irgendwo, falls er nicht aus eigenem Antriebe schafft, wo ja Niemand anders als er als „Urheber" angesehen werden könnte, im Besitze seines „Urheberrechtes" verbleibt und es ausbeutet. Man denke vor Allem an das große Gebiet der photomechanischen Druckverfahren. Es würde nur zu billigen sein, wenn die Gesetzgebung dieser Gestaltung der Praxis, d. h. einfach: dem gewerblichen Charakter der Photographie dadurch Rechnung trüge, daß sie ausdrücklich zum Träger des Urheberrechtes nicht den materiellen Urheber des Negatives, sondern den intellektuellen Urheber der Aufnahme machte, — den Letzteren natürlich stets nur von da ab, wo er sich zum Eigenthümer der bestellten Arbeit, bezw. ihrer Ergebnisse gemacht hat.

Die Annahme dieser Neuerung im Gebiete der Schutzrechtsgesetzgebung, die auch ausschließlich hier, wegen der eigenthümlichen Natur der Photographie, eine Stelle finden könnte, würde außer dem Vorzuge, eine besondere Bestimmung über den Verbleib des Urheberrechtes bei bestellten Bildnissen überflüssig zu machen, noch den weiteren haben, daß der mit viel Scharfsinn und Erbitterung geführte Streit über das Eigenthum am Negative der bestellten Aufnahme, insbesondere der bestellten Bildniß-Aufnahme sich von selbst im Sinne der Vernunft erledigen würde: Ein Urheberrecht an dem bestellten photographischen Werke ohne den Besitz des betreffenden Negatives (oder wenigstens das Recht auf diesen Besitz) ist ein begrifflicher Unsinn. Es braucht gar nicht als auf einen glänzenden Beweis e contrario darauf hingewiesen zu werden, daß ein Jurist aus dem gegenwärtig gebräuchlichen Zustande, dem zufolge der Photograph das Negativ des bestellten Bildnisses behält, abzuleiten versucht hat: „Der Eigenthümer der Platte, welcher selbst kein Recht hat, sie mechanisch nachzubilden, wird kraft seines Eigenthums deren Nachbildung durch jeden Dritten und selbst durch den Besteller verhindern können, indem er sie nicht hergiebt." Es liegt für jeden Denkfähigen auf der Hand, daß der Hauptwerth eines Urheberrechtes nicht in der Macht zu verhindern, sondern in der Möglichkeit zu benutzen liegt, und daß von Letzterer keine Rede bei demjenigen ist, der von einer Photographie nicht das Negativ zu seiner Verfügung hat.

These 3. Der Besteller einer Bildniß-Aufnahme erhält mit der Bezahlung der bestellten Arbeit die Verfügung über das Urheberrecht an derselben.

These 4. Als ein wesentlicher und untrennbarer Theil des Urheberrechts ist das Recht auf den Besitz der Negativ-Platte zu betrachten.

These 5. Es ist zu erwägen (und die Entscheidung für die Bejahung zu empfehlen), ob nicht bei allen photographischen Aufnahmen der Veranlasser (intellektuelle Urheber)

derselben unmittelbar als Träger des gesetzlichen Urheberrechts angesehen werden sollte. Alsdann wäre bei allen bestellten Aufnahmen nach These 3 und 4 zu verfahren.

Einer der wichtigsten Streitpunkte in Bezug auf das Schutzrecht der Photographien ist die Frage, ob dieser Schutz gegen jede, oder nur gegen mechanische Nachbildung gewährt werden soll.

Die Motive des Deutschen Gesetzes, das den Schutz nur gegen mechanische Nachbildung gewährt, sind nicht anders als schwächlich zu nennen; und wesentlich bessere sind anderwärts auch nicht vorgebracht.

Andererseits sträuben sich die Photographen gegen diese Beschränkung des Schutzes und erkennen in dieser den Hauptgrund für die geringe Wirksamkeit des Gesetzes.

Eine nüchterne Erwägung ergiebt, daß die Bedeutung dieser Beschränkung von beiden Seiten überschätzt wird. Es erscheint daher empfehlenswerth, auf dieselbe zu verzichten.

Der Begriff des „Mechanischen" ist — wie der Scharfsinn der richterlichen Gesetzesauslegung gelehrt hat — nicht so klar und fest, daß es nicht im Sinne einer guten Gesetzgebungstechnik sein sollte, denselben, wofern er irgend entbehrlich ist, zu vermeiden.

Daß die unbedingte Freigabe jeder nichtmechanischen Nachbildung die Handhabe zu einer empörenden Praxis der Umgehung des Photographienschutzes gegeben hat, ist eine kaum noch von irgend einer nicht an der Freibeuterei interessirten Seite in Abrede zu stellende Thatsache der Erfahrung; und es erweist sich beim Versuche der Gestaltung eines brauchbaren Vorschlages leichter, gegenüber dem uneingeschränkten Nachbildungs-Verbote eine verständige Freiheit für die künstlerische Benutzung und Verwerthung photographischer Originale offen zu halten, als dem Mißbrauche solcher Benutzung vorzubauen, wenn nur die mechanische Nachbildung verboten ist. Auch ist es offenbar logischer, ein ganz allgemeines Verbot einzuschränken, als ein begrenztes hinterher zu erweitern.

Selbstverständlich wird das, was die Deutschen Gesetze „die freie Benutzung eines Werkes der bildenden Künste oder der Photographie zur Hervorbringung eines neuen Werkes" nennen, wie in diesen geschehen, freigegeben werden müssen, und zwar, was die Photographie als Vorbild hierbei betrifft, mit unverkennbarer Vorsorge dafür, daß der Begriff der „freien" Benutzung für die Kunst nicht allzu enge gefaßt werden darf, in dem Sinne, daß also z. B. allein schon die farbige Nachbildung einer photographischen Original-Aufnahme selbst ohne irgend welche auffälligen oder bemerkenswerthen Aenderungen in der Darstellung, als hinreichend „frei" zu gelten hätte, um rechtmäßig zu sein, da ja ein — vielleicht **der** — Hauptfaktor für die Wirkung der Nachbildung in dem Originale keine Anknüpfung gefunden hat.

These 6. Die Photographien sind gegen Nachbildung überhaupt, nicht blos gegen „mechanische" Nachbildung zu schützen.

Die Vorbehalte zu Gunsten von Kunst und Wissenschaft sollten — namentlich der schutzausdehnenden Tendenz der gegenwärtigen Bewegung gegenüber — überhaupt ernster ins Auge gefaßt werden, als bisher geschehen ist und bei nicht sehr besonnener Nachgiebigkeit gegen die bezeichneten Tendenzen noch weniger geschehen würde. Die „Urheber" haben kaum ein Recht, als hervorragende Glieder der Gesammtheit sich einer besonderen Fürsorge derselben für ihre Interessen unbeanstandet zu erfreuen, wenn sie keinen Sinn für das nobile officium bekunden, der Gesammtheit auch mitzutheilen, nachdem ihnen im Großen und Ganzen ihr „Recht" „ausschließlich" gesichert ist. Unter diesem Gesichtspunkte wäre zu gestatten:

1. wie schon bemerkt, die freie Benutzung nicht „zur", sondern begrifflich richtiger: bei der Hervorbringung eines neuen Werkes. Als Begriffs-Bestimmung möchte gelten können: Freie Benutzung liegt vor, wenn in dem neuen Werke ein irgend wesentlicher Faktor seiner Wirkung oder eine irgend wesentliche Zuthat oder Veränderung als Erzeugniß selbständiger Erfindung und Arbeit hervorgetreten ist.

2. die Einzel-Copie, sofern dieselbe nicht geschäfts- oder gewerbsmäßig verwerthet wird

oder werden soll. Hierbei wäre die im Rahmen eines Geschäfts- oder Gewerbe-Betriebes auf Bestellung erzeugte und natürlich bezahlte Einzel-Copie zum Gebrauche des Bestellers nicht als eine „verwerthete" zu betrachten.

3. die Benutzung zur Illustration von Schriftwerken. Hierbei müßte es darauf ankommen, daß nach der Natur des „Schriftwerkes" nicht das Bild oder die Bilder als solche mit nur „begleitendem" Texte gegeben werden, sondern dieselben zur Erläuterung des an sich selbständigen Textes dienen.

These 7. Zu Gunsten von Kunst und Wissenschaft ist zu gestatten: die freie Benutzung bei der Hervorbringung eines neuen Werkes; die nicht zur Verwerthung bestimmte Einzel-Copie; die Benutzung zur Illustration eines Schriftwerkes.

Als ein arger Mißgriff und eine verwerfliche Unbesonnenheit ist es dagegen zu kennzeichnen, daß das Deutsche Photographien-Schutzgesetz die Benutzung photographischer Originale an Werken der Industrie, sei es als Verzierung, sei es als Etiquetten, uneingeschränkt freigiebt. Dies ist durch keinen sachlichen und sachgemäßen Grund zu rechtfertigen, führt vielmehr zu den abenteuerlichsten, den Gesetzgeber selbst in Schrecken setzenden Konsequenzen, wie z. B. der völligen Schutzlosigkeit photographischer Bildnisse. Es bliebe zu erwägen — und bedürfte bei einer etwaigen sehr niedrigen Bemessung der Schutzfrist gar keiner Erwägung mehr, da dieselbe gegenstandslos wäre — ob die Einschränkung des Deutschen Kunstschutzgesetzes allgemeine Berücksichtigung verdient, der zufolge ein Urheber, der die Benutzung seines Werkes an industriellen Erzeugnissen einmal gestattet hat, gegen weitere derartige Benutzung nur noch nach Maßgabe des Modell- und Muster-Schutzes geschützt sein soll. Ein vernünftiger Grund für diese Einschränkung fehlt. Also ist wohl wenig Hoffnung und noch weniger Nöthigung, daß sie allgemein angenommen wird.

These 8. Zu Gunsten der Industrie erleichternde Ausnahmen, bezw. Schutzbeschränkungen eintreten zu lassen, liegt kein Grund vor.

Durch die verschiedenen bestehenden Gesetzgebungen wird die Frage aufgeworfen, ob der Schutz der Photographien an bestimmte formale Vorbedingungen geknüpft werden solle, und an welche. Wenn hier die Bezeichnung mit dem Namen und dem Wohnorte des Verfertigers oder Verlegers gefordert wird, so gehört das eigentlich nicht in diesen Zusammenhang. Diese Angaben werden meist durch die Preßgesetzgebung vorgeschrieben, die ja wie für alle „bildlichen Darstellungen" auch für die Photographien gilt; und wo dies nicht der Fall ist, da verlangt es der Gebrauch und der eigene Vortheil. Es läßt sich aber gerade auch deswegen nichts dagegen sagen, wenn der Schutz nur den ordnungsmäßig auftretenden Abdrücken, d. h. den mit Namen und Wohnort des Herstellers oder Herausgebers bezeichneten gewährt wird.

Nicht so einverstanden kann man sich mit einer zweiten Forderung erklären: daß die Photographien die Angabe des Jahres tragen sollen, in welchen sie zuerst erschienen sind. Ist der Schutz überhaupt von dieser Bezeichnung abhängig, so besteht er natürlich nur, wenn die Bezeichnung zutreffend ist. Dies ist aber bei der technischen Eigenthümlichkeit des photographischen Kunstverlages recht schwer. Denn photographische Auflagen werden nicht auf einmal im Vorrath angefertigt, sondern sie werden nach Bedarf hergestellt; und wenn dies im Laufe der Zeit mit mehreren Jahrgängen neben einander geschehen muß, so sind irrthümliche Bezeichnungen kaum zu vermeiden. Es ist aber ungerecht, einem gesetzlich als schutzwürdig anerkannten Werke den sonst vielleicht noch auf viele Jahre hinaus ihm gebührenden Schutz zu entziehen, weil etwa kurz nach seinem Erscheinen zufällig ein paar Abdrücke mit einer falschen Jahreszahl abgestempelt sind. Auf das Jahr wird also zu verzichten sein.

Bezeichnungen, welche auf die Thatsache eines bestehenden Schutzes hinweisen, sie mögen lauten, wie sie wollen, haben gar keinen Sinn, wenn nicht der Schutz von der Beobachtung gewisser gesetzlich vorgeschriebenen Formalitäten abhängig ist, und nun durch solche Bezeichnung kund gethan werden soll, daß bei dem vorliegenden Werke — zum Unterschiede von zahlreichen

existirenden gleichartigen, von denen das nicht gilt, und die deshalb vogelfrei sind, — den gesetzlichen Anforderungen Genüge geschehen ist. Es ist daher schlechterdings nicht zu billigen, wenn das norwegische Gesetz den Schutz einfach durch den Aufdruck „ausschließliches Eigenthum" nach der Phantasie des Photographen erwerben läßt. Eine Bezeichnung wie „gesetzlich geschützt", „eingetragen", „alle Rechte vorbehalten" oder dergleichen muß aber verlangt werden, wenn die Thatsache, daß das Werk unter Schutz steht, anders nicht aus dem bloßen Anblicke des in Umlauf gesetzten Werkes zu ersehen ist.

Der Eintrag in eine Rolle als Vorbedingung des Schutzes für Photographien, wie er in der Schweiz besteht, würde nur zu empfehlen sein, wenn damit eine präjudicirende Entscheidung beurkundet würde; also z. B. wenn in einem Lande nur die künstlerischen Photographien überhaupt, oder diese einen besonderen Schutz haben sollten, und es nun selbstverständlich wichtig wäre, von vornherein in zuverlässiger und unwidersprechlicher Weise zu wissen, ob man für ein bestimmtes Werk auf diesen Schutz Anspruch hat oder nicht. Eine Eintragung, die unterschiedslos auf jeden Antrag geschehen muß, hat keine Spur von Sinn und würde nur die Bedeutung einer auf die Erlangung des Schutzes gelegten Steuer haben. Eine solche könnte so aber nicht anders ungerecht sein, und was an ihr zu billigen ist und wäre, das wird in gerechter Abmessung den einzelnen Betrieben durch die nach dem Vermögen abgestufte Gewerbe-, Einkommen- oder eine sonstige ähnliche Steuer auferlegt.

Es erübrigt nun noch die über Alles wichtige Frage nach der Dauer des Schutzes. Der literarische und der Kunstschutz bemißt sich — von wenigen untergeordneten Ausnahmen abgesehen — nach der Lebenszeit des Urhebers, indem er bis zum Tode desselben und noch eine Anzahl von Jahren darüber hinaus zu Gunsten der Erben oder sonstigen Rechtsnachfolger dauert.

Kann und soll der Schutz der Photographien ebenso, oder muß er nach einer bestimmten Anzahl von Jahren vom Erscheinen des Werkes an bemessen werden? Das ist die erste Entscheidung, die hier zu treffen ist.

Die Praxis der Länder, welche die Photographie nur durch Begreifen derselben unter ihre Kunstschutzgesetze — wie gezeigt worden: ungenügend — zu schützen wissen, und die Theorie übereiferiger Freunde der Photographie haben sich für das Erstere entschieden — unbedachterweise, so daß nicht empfohlen werden kann, ihren Spuren bei einer spezifischen Photographienschutzgesetzgebung zu folgen. Der Grund liegt in dem gewerblich-technischen Charakter der Photographie. Doch soll hier von einer tieferen begrifflichen Ableitung des Einspruches gegen den „vollen Kunstschutz" der Photographie abgesehen werden, ebenso wie im Gegensatze dazu auch von der banalen Erwägung, daß mehr als ein zeitlich — wo möglich recht eng — begrenzter Schutz für die Photographie angesichts der meist gegen sie herrschenden ungünstigen Voreingenommenheit schwerlich zu erreichen sein dürfte, und daher besser von doch Unerreichbarem abgesehen werde: ein Gesichtspunkt, der der Association sicher unwürdig wäre. Es scheint angemessen und vielleicht wirksamer als alles Andere, sich auf die Aufzeigung einer bisher noch nirgend in Erwägung gezogenen, aber unübersteigbaren praktischen Schwierigkeit als Konsequenz des gewerblichen Charakters der Photographie zu beschränken.

Die Photographie wird geschäftlich betrieben. Das photographische Geschäft hat eine Firma, einen geschäftlichen Namen. Die Firma erlischt nicht mit dem Tode des Inhabers, sondern geht nach Gefallen auf verwandte oder fremde Nachfolger des Begründers oder des jeweiligen Inhabers über. Es existirt in den meisten Fällen gar kein persönlicher Urheber des „Werkes" zugleich als rechtlicher Träger des Urheberrechtes. Die intelligenteste und individuell werthvollste Leistung eines Operateurs bei einer Aufnahme gilt — das ist die feststehende Uebung in der Praxis, und die Materialien der deutschen Schutzgesetzgebung lassen keinen Zweifel darüber, daß das auch im Sinne des Gesetzgebers ist, — als „Werk" des photographischen Geschäftes, in dessen Betriebe und mit dessen Apparaten und Materialien sie hervorgebracht ist; und dieses Geschäft ist Eigenthümer des Urheberrechtes, mag auch die Dauer

dieses Letzteren gestatten, daß während derselben ein Dutzend Male die Persönlichkeit des Inhabers wechselt. Da bei der Photographie der wirkliche persönliche Urheber also nur so zu sagen zufällig und ausnahmsweise einmal rechtlich als Urheberrechtsinhaber erscheint, dieser aber oft unsterblich, wenigstens den Gesetzen gemeinmenschlicher Sterblichkeit entnommen ist, kann es kaum etwas Thörichteres geben als den Gedanken, das photographische Werk bis zu einem nach dem „Tode" seines „Urhebers" bestimmten Termine schützen zu wollen.

Aber auch da, wo der ganz persönliche Urheber thatsächlich Urheberrechtsinhaber wird und bleibt — wenn nämlich die hier im Vorstehenden empfohlene Begriffs-Bestimmung des photographischen Urhebers angenommen, und gesetzgeberisch in diesem Sinne gehandelt wird, führt eine Bestimmung über die Dauer des Urheberrechtes nach Analogie des Kunstschutzes zu unlösbaren Schwierigkeiten.

Wenn man die Begrenzung des ausschließlichen Urheberrechtes in Kunst und Wissenschaft in Beziehung zu dem Lebensabschlusse der Urheber setzte, so rechnete man dabei mit der zutreffenden Voraussetzung, daß die Zahl dieser Urheber stets eine verhältnißmäßig leicht übersehbare bleiben, und diese kleine Elite-Truppe ihr Sein und Wirken unter den Augen der Oeffentlichkeit sich abspielen lassen werde. Beide Voraussetzungen werden hinfällig bei den photographischen Urhebern im Sinne des hier gemachten Vorschlages: jeder beliebige obskure Privatmann, von dessen Leben und Sterben kein Mensch außer einigen Dutzenden von Verwandten und Bekannten etwas weiß, kann Inhaber von Urheberrechten werden, für sein und der Seinigen Conterfei, für seine Laube mit der Geburtstagsbowle auf dem Tische und wer weiß für was für intime Werthgegenstände noch, die er irgend wann einmal photographiren zu lassen die geistreiche Idee gehabt. Die Feststellung des Ablaufes solcher Urheberrechte von der Erkundigung nach dem Ableben solcher „mit Ausschluß der Oeffentlichkeit" lebenden Persönlichkeiten abhängig zu machen hat etwas so handgreiflich Widersinniges, daß Niemand, der darauf hingewiesen worden, an dem Verlangen nach Gesetzen mit solchen Konsequenzen festhalten wird.

Also lieber jede noch so lange, aber durch eine Zahl fest begrenzte Schutzdauer vom Erscheinen (oder der Entstehung) des „Werkes" an, als eine Begrenzung, die eine Beziehung auf den Lebensschluß des „Urhebers" enthält! Es fragt sich nun also nur noch, welche Zeitdauer für das ausschließliche Urheberrecht bei photographischen Werken zu fordern, bezw. zu bewilligen wäre.

Das bis jetzt vorhandene Minimum — abgesehen von der völligen Schutzlosigkeit — bietet das Deutsche Schutzgesetz: fünf Jahre; viel zu wenig für alle ernsteren photographischen Arbeiten, die überhaupt eines Schutzes bedürfen, weil die Gefahr, durch unbefugte Nachbildung geschädigt zu werden, ihnen ihres wirklichen und dauernden Werthes wegen droht.

Für das Maximum läßt sich schwer eine vernunftgemäß begründete Grenze finden, — eben so wenig wie für die Begrenzung der Urheberrechte überhaupt: die gewöhnlichen dreißig Jahre nach dem Tode des Urhebebers sind nicht vernünftiger und nicht weniger vernünftig als die belgischen fünfzig Jahre oder jede beliebige andere Zahl — nur vernünftiger als die gelegentlich erhobene unsinnige Forderung eines Schutzes in infinitum! Wird aber die erstere Begrenzung — wie man wohl darf — als die allgemeinere und somit als die so zu sagen normal zu nennende angenommen, dann dürfte es berechtigt erscheinen, das Maximum für die Dauer des Schutzes bei Photographien gleich dem sicheren Minimum jedes Kunstschutzes, d. h. auf dreißig Jahre anzusetzen; denn so lange währt der Schutz für Kunstwerke, die im Todesjahre des Künstlers entstanden sind, wenig länger der aller Werke eines in jungen Jahren verstorbenen Künstlers.

Das zulässige Minimum für die gesetzliche Dauer des Photographie-Schutzes möchte mit 15 Jahren gegeben sein. Die ungeheuerlichsten Mißstände, die sich bei der Schutzdauer des Deutschen Gesetzes tagtäglich herausstellen, würden dabei wohl vermieden werden, und eine

leibliche Ausnutzung eines Photographischen Werkes innerhalb dieser Zeit zu bewirken sein. Ja, es ist kaum ehrlich zu bestreiten, daß die Zahl derjenigen Photographien, deren Schutz noch nach länger als 15 Jahren einen wirklichen Nutzen für den Berechtigten haben würde, eine verschwindend geringe sein und bleiben wird.

Aber gerade darum steht auch gar nichts im Wege, an das bezeichnete Maximum von dreißig Jahren so nahe wie möglich in der Gesetzgebung heranzugehen; zumal wenn gleichzeitig durch die nöthigen Vorbehalte, im Interesse von Kunst und Wissenschaft die wirklich dringenden Bedürfnisse der Allgemeinheit, die sie mit einer gewissen Ungeduld auf den Ablauf gerade der wichtigsten Schutzfristen warten läßt, von der Fortdauer des Schutzes unabhängig gemacht werden. Denn es läßt sich eben so wenig verkennen, daß neben dem oft vielleicht kaum noch nachweisbaren „Nutzen“ in sehr vielen Fällen doch noch ein recht erhebliches „Interesse“ an dem Fortbestehen des Schutzes vorhanden sein, zwar kein materieller, aber um so mehr ein ideeller Werth dem Schutze verblieben sein kann.

Dies trifft namentlich zu betreffs der unzähligen, Tag für Tag entstehenden photographischen Bildnisse, von deren Urbildern auch ein Schutz gegen unbefugte Nachbildung und Verbreitung von 15jähriger Dauer leicht noch nicht als ein hinlänglicher empfunden werden möchte. Dagegen würde ein dreißigjähriger Schutz auch an dieser Stelle wohl im Wesentlichen genügen; zumal wenn zugleich gesetzlich bestimmt würde, daß Bildnisse überhaupt nur dann mit den Namen der Dargestellten verbreitet werden dürfen, wenn dieselben entweder notorisch der Oeffentlichkeit angehören, bezw. angehört haben, oder sie selber oder ihre Rechtsnachfolger ihre Genehmigung dazu gegeben haben.

Es bliebe hierbei freilich noch zu überlegen, ob nicht, wenn aus triftigen Gründen der Photographie im Ganzen ein 30jähriger Schutz versagt bleiben müßte, nicht zu Gunsten der nach dem Leben aufgenommenen Bildnisse gesetzlich eine Aufnahme gemacht werden könnte und sollte; — es sei denn, daß ein anderer Vorschlag zur Lösung dieser und mancher anderen Schwierigkeiten Beifall fände, der hier wenigstens nicht unerwähnt bleiben soll.

Das Deutsche Schutzgesetz gewährt seinen Schutz fünf Jahre vom Erscheinen der ersten Abdrücke oder von der Entstehung des Negatives ab. Das ist — namentlich zusammengenommen mit der so wie so übermäßig kurzen Schutzfrist — einfach haarsträubend. Andererseits muß sich Jeder sagen, daß auch für unveröffentlichte Werke jeder Art endlich einmal der Schutz ablaufen muß. Wenn das bei literarischen Werken — ganz wie wenn sie veröffentlicht wären — dreißig Jahre nach dem Tode des Urhebers geschieht, so hat dagegen noch kaum Jemand etwas einzuwenden gefunden (wenngleich hier eine Art von „Verlagsschutzrecht“ nothwendig wäre! Denn wer soll denn 29 Jahre nach dem Tode eines Autors ein nachgelassenes Werk von ihm drucken, wenn es ihm im nächsten Jahre Jeder ungestraft nachdrucken kann!). Aber es ist doch gar nicht nothwendig, daß in dieser Beziehung veröffentlichte und unveröffentlichte Werke — wie es allenfalls erträglich das Deutsche Literatur-Schutzgesetz, unerträglich das Deutsche Photographien-Schutzgesetz thut — gleich behandelt werden.

Hierauf gründet sich der Versuch eines ganz eigenartigen Schutzsystems für die Photographie, welches der Verfasser der gegenwärtigen Darlegung im Jahre 1892 in einem mit ausgiebiger Begründung vorgelegten Gesetzentwurfe (s. „Neuzeit, Wochenschrift zum Schutze des geistigen und handelsgewerblichen Eigenthums“, Berlin) durchgeführt hat. Die (dort der möglichst bald erreichbaren Verwirklichung im Deutschen Reiche zu Liebe nur in Höhe von 15 Jahren geforderte) Schutzfrist wird überall erst von der Veröffentlichung bezw. dem Beginne der geschäftlichen Verwerthung der Aufnahme an gerechnet. Wenn eine solche Veröffentlichung oder Verwerthung aber überhaupt unterbleibt, so sind solche Aufnahmen „in schutzrechtlicher Beziehung als Werke des ersten Berechtigten (dies ist der „Urheber“ im Sinne des auch hier wiederholten Vorschlages!) nach dem § 43 des Gesetzes vom 11. Juni 1870, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken ꝛc., zu beurtheilen“. Dieser Paragraph betrifft „geographische,

topographische, naturwissenschaftliche, architektonische, technische und ähnliche Zeichnungen und Abbildungen, welche nach ihrem Hauptzwecke nicht als Kunstwerke zu betrachten sind", und ordnet für diese die Gültigkeit aller Schutzbestimmungen des Gesetzes an. Danach würde also der mit seinem richtigen Namen genannte „Urheber" eines solchen „Werkes" gegen Nachbildung für seine Lebensdauer und dreißig Jahre nach seinem Tode geschützt sein. In dritte Hände übergegangene Abdrücke (die eben so gut denkbar und zulässig sind wie vor der Veröffentlichung durch den Druck mitgetheilte Abschriften von Manuskripten) können zur Vorsicht mit der Bezeichnung „privat" versehen werden.

Es bleibt hier wohl eigentlich nur dem Einwurfe zu begegnen, daß so ja auch mit dem zahllosen und unbekannten „Urhebern" zu rechnen wäre, die vorher gegen die Zulässigkeit einer ähnlich bemessenen Schutzfrist für die Photographie überhaupt ins Feld geführt worden sind. Der Unterschied ist sehr bedeutend: Dort wäre bei jedem veröffentlichten Werke solchem unfindbaren Urheber nachzulaufen. Hier handelt es sich um Werke, die zufolge der Begriffsbestimmung nur in den Händen weniger, dem Urheber nahestehender Persönlichkeiten sich befinden können.

Der Gewinn aber dieser Einrichtung wäre ein sehr bedeutender. Abgesehen von den gewöhnlichen photographischen Bildnissen, die danach einen sehr ausgiebigen, allem bisher Vorgeschlagenen weit überlegenen Schutz haben würden, wäre die noch lange nicht genug betonte Unzuträglichkeit beseitigt, daß jetzt jene unzähligen Photographien, welche bei der modernen Entwicklung der Photographie an Stelle früher gemachter Tagebuchnotizen, Handzeichnungen 2c. als Erzeugnisse, Ergänzungen und Hülfsmittel der produktiven Geistesarbeit aller Art, entstehen, nicht so unberührbar in der Macht des geistigen Arbeiters, ihres Urhebers, gehalten werden, wie das bei dergleichen Dingen ihrem Begriffe zufolge nothwendig ist, überall sonst auch geschieht, hier aber der zufällig benutzten Technik, wegen nicht beobachtet werden soll. Da darf man wohl sagen: videant consules . . .!

These 9. Formalitäten als Vorbedingung für den Schutz sind nicht zu verlangen. Nur Name und Wohnung des Verfertigers oder Vertreibers wird aus preßgesetzlichen Gründen zu fordern sein; — ob als unumgängliche Vorbedingung für den Schutz überhaupt, bleibe dahingestellt.

These 10. Die Dauer des Schutzes ist nicht unter fünfzehn Jahren festzusetzen, aber möglichst bis zu dreißig Jahren zu steigern; wenigstens für Bildnisse nach dem Leben.

These 11. Die Schutzfrist läuft vom Schlusse desjenigen Kalenderjahres ab, in welchem die ersten Abdrücke von der Aufnahme verwerthet worden sind.

These 12. Unterbleibt die Verwerthung, (als welche die Lieferung bestellter Arbeiten an den Besteller nicht anzusehen ist), so gilt als Ausgangspunkt der Schutzfrist das Ende desjenigen Kalenderjahres, in welchem die Aufnahme entstanden ist.

These 13. Mehr noch zu empfehlen ist es, die nicht zur Verwendung gekommenen photographischen gleich technischen Zeichnungen, Skizzen und dergl. zu behandeln und ihnen bis dreißig Jahre nach dem Tode ihres intellektuellen Urhebers Schutz gegen jede Nachbildung zu gewähren. — Nicht geschäftliche, d. h. nicht dem Zwecke der Verwerthung dienende Verbreitung von Abdrücken ist hierbei nicht ausgeschlossen. — Eine Bezeichnung, welche solche Abdrücke kenntlich macht, ist wünschenswerth.

Zum Schlusse bleibt noch eine Forderung aufzustellen, die indessen bei den heute in allen zurechnungsfähigen Kreisen herrschenden Anschauungen keiner ausführlichen Erläuterung und Begründung bedarf:

These 14. Ausländer haben an dem Schutzrecht — nur unter der einen Voraussetzung der Gegenseitigkeit ihrer heimischen Gesetzgebung — gleich Inländern Theil.

Mögen diese nicht überschwänglichen und aus dem Wesen der Sache heraus entwickelten

Forderungen Theilnahme finden und der Förderung der großen Kulturaufgabe, in deren Dienst sie sich bescheiden stellen, so viel wie möglich, wenn auch nur mittelbar, zu dienen gewürdigt werden!

Zu den vorstehenden Grundzügen einer allgemeinen Regelung des Urheber-Rechtsschutzes auf dem Gebiete der Photographie, welche Herr Professor Bruno Meyer in Berlin als Mitdelegirter des Deutschen Photographen-Vereins für den Dresdener Kongreß September 1895 ausgearbeitet hat, erkläre ich mich als Vorsitzender des betreffenden Vereines hierdurch völlig einverstanden.

Weimar, den 6. Juli 1895.

K. Lehnen.

Internationales Urheberrecht.

XI. Das Grundprinzip der Berner Konvention.

Von Prof. **Ernst Röthlisberger.**

I.

Die im Jahre 1884 in Bern versammelten Delegirten von vierzehn Staaten, welche zu einer diplomatischen Konferenz behufs Gründung eines internationalen Verbandes zum Schutze der Werke der Literatur und Kunst zusammen berufen worden waren, konnten zwei verschiedene Wege einschlagen, um zum Ziele zu gelangen. Es stand ihnen frei, entweder für diese neue Union auch ein völlig neues selbständiges Recht zu schaffen und einen internationalen einheitlichen Rechtskodex über die gesammte Materie zu entwerfen, oder aber die in den einzelnen Staaten gültigen Gesetze als bestehehend vorauszusetzen und auf dem Fundament dieser Gesetze eine Vereinbarung aufzubauen. Sie standen an einem für die Zukunft der Union bestimmenden Scheidewege.

Die deutschen Delegirten traten grundsätzlich für die Kodifikation ein und hatten sogar für dieselbe schon ein Programm entworfen. Aber man sah bald, daß die in den einzelnen Gesetzen niedergelegten Prinzipien und Lehren noch zu verschieden waren, um eine durchgreifendere Form in zentralistischem Sinne zu ermöglichen. Verschiedene Staaten hatten ihre Gesetze vor kurzer Zeit einer Durchsicht unterworfen, andere waren im Begriffe, dies zu thun. Ein neues Recht hätte zu viele Interessen verletzt, abgesehen davon, daß seine Formulirung angesichts der auseinander gehenden juristischen Anschauungen äußerst schwierig gewesen wäre. Man anerkannte zwar unumwunden, daß die Kodifikation von allen Seiten gewünscht werde; man nahm sogar eine dahingehende Resolution an, indem man erklärte, die Vereinheitlichung liege in der Macht der Dinge und werde früher oder später sich mit Nothwendigkeit ergeben; in Wirklichkeit aber beschloß man, vorderhand das Landesrecht in durchschlagender Weise zu berücksichtigen.

Dadurch wurde man nothgedrungen zu der Annahme des Grundsatzes der Reziprozität geführt. Nun hätte man sich nöthigenfalls mit einem einzigen Paragraphen, welcher die Gegenseitigkeit in der Behandlung unter den Unionstaaten ausgesprochen hätte, begnügen können. Aber auch wenn man diesen scheinbar einfachen Weg betreten, so hätte die Fassung dieser wesentlichsten Vorschrift zu langwierigen Erörterungen Anlaß geben müssen. In der That kann die Verwirklichung des Prinzips der Reziprozität auf verschiedene Weise erfolgen:

A. Entweder kann man die völlige Gleichstellung der Verbandsangehörigen mit den Einheimischen aussprechen. Danach läßt jeder Staat den fremden Urhebern die gleiche Behandlung zu Theil werden, wie den seinigen, und diese Form wird auch in den gegenseitigen Beziehungen von Staat zu Staat angewandt; oder aber

B. Jeder Staat räumt den Fremden eine besondere Behandlung ein, und aus Gegenseitigkeit behandeln auch die andern Staaten die fremden Urheber gerade so, wie die ihrigen draußen behandelt werden.

Diese besondere Behandlung kann auf zwei verschiedene Weisen erfolgen:

a) das Gesetz desjenigen Landes, in welchem ein Werk entstanden ist und veröffentlicht wird, folgt jeweilen diesem Werke durch seine Wanderung in alle Verbandsstaaten nach, d. h. letztere verpflichten sich, dieses fremde Gesetz auf ihrem Gebiete dem Werke eines Verbandsangehörigen gegenüber anzuwenden. Es ist dies das Grundprinzip der allerdings von den Delegirten von sieben südamerikanischen Staaten unterzeichneten, aber bis dahin nur von einem einzigen Staate, Uruguay, genehmigten Uebereinkunft von Montevideo (11. Januar 1889).

b) ein Staat stellt ganz besondere Vorschriften für die Behandlung der Fremden auf, wie z. B. Großbritannien ein besonderes internationales Recht geschaffen hat (Digest, §§ 38 bis 45; Droit d'Auteur, 1894, p. 154). Bei Durchführung des Prinzips der Gegenseitigkeit z. B. in einem Sondervertrage (es handelt sich nicht um den Unionsvertrag) wäre dann ein mit England im Vertrage stehender Staat genöthigt, den englischen Autoren auf seinem Gebiete auch dieses nämliche Recht zu appliziren.

Die solchergestalt geschaffene Rechtslage kann aber noch dadurch modifizirt werden, daß die Meistbegünstigungsklausel eingefügt wird. Dadurch wird ausgesprochen, daß sobald ein Staat X einer dritten fremden Nation Z gegenüber liberale Bestimmungen gewährt, er diese Vergünstigungen auch den Angehörigen des Vertragsstaates Y einräumen muß, was dann durch Rückschlag zur Folge hat, daß der Staat Y auch bei sich die Angehörigen des Staates X dieser Vergünstigung muß theilhaftig werden lassen.

Keines dieser Letztern unter B angeführten Systeme wurde glücklicherweise von den Verfassern des Berner Vertrages gewählt, denn damit wäre der Verwicklungen und Komplikationen kein Ende gewesen. Schon die richtige Anwendung eines ganz fremden Gesetzes in einem andern Staate, wie dies der Vertrag von Montevideo vorsieht, ist auf diesem delikaten Gebiete eine schwer zu lösende Aufgabe[1]. Wird aber diese noch dadurch verwickelter gemacht, daß für die Fremden in einem Lande ein anderes Recht gilt als für die einheimischen, das im internationalen Verkehr Geltung behält, und wird gar noch die Meistbegünstigungsklausel angehängt, dann darf man das Problem einer glatten, gerechten Rechtssprechung als beinahe unlöslich bezeichnen.

So wie die Berner Uebereinkunft aus den Berathungen der diplomatischen Konferenzen von 1884 und 1885 hervorgegangen, stützt sie sich auf das viel einfachere Prinzip der völligen Gleichstellung des Verbandsautors mit dem einheimischen Autor. Aber auch so waren zum Zwecke praktischer Durchführung dieses Grundsatzes eine Anzahl Fragen zu beantworten. Es betrifft dies folgende Hauptpunkte, welche Dank der für die diplomatischen Konferenzen gemachten Vorarbeiten und der auf denselben herrschenden Stimmung eine gründliche Erledigung fanden: Wer soll im Unionsgebiet geschützt sein? Was ist zu schützen? Wie lange soll dieser Schutz dauern? Wie soll er beschaffen sein?

a) Was die Person des zu Schützenden anbelangt, so genießt direkten Schutz nur der in der Union heimathberechtigte Autor, sowie der Verleger des von einem nicht im Unionsgebiete heimathsberechtigten Urheber daselbst veröffentlichten Werkes.

b) Hinsichtlich der zu schützenden Werke ist die Grundbedingung die, daß dieselben in einem der Vertragsstaaten veröffentlicht werden. Sodann muß ein Werk, um in den übrigen Vertragsstaaten Schutz zu genießen, im Ursprungsland wirklich geschützt d. h. die für die Erlangung des Schutzes allfällig nöthigen Förmlichkeiten müssen wirklich in diesem Lande erfüllt worden sein. Der Erfüllung weiterer Förmlichkeiten in andern Ländern bedarf es nicht; doch muß auf Verlangen der Gerichte der Urheber ein Zeugniß vorweisen können, welches beweist,

[1] Die Schweiz hat dies erfahren, als sie auf Grund des mit Frankreich abgeschlossenen Literarvertrages von 1882 das französische, doch so durchsichtige Recht seit dem Jahre 1884 neben ihrem Bundesgesetze anwenden mußte. Es ist uns denn auch gar nicht begreiflich, wie angesichts dieser durch das Grundprinzip der Konvention von Montevideo erzeugten Schwierigkeiten Herr Darras im Journal de droit intern. privé, 1893, p. 693, annehmen kann, dieser Vertrag biete größere Vortheile als die Berner Konvention.

daß den im Ursprungsland vorgeschriebenen Förmlichkeiten wirklich nachgelebt worden ist. Die Gerichte haben sich also nicht darum zu bekümmern, welcher Art diese Förmlichkeiten sind, und darauf hin die fremde Landesgesetzgebung zu studiren, sondern sie dürfen bloß die auf die Erfüllung der Förmlichkeiten bezügliche rechtmäßige Bescheinigung einfordern.

Ist ein Werk in seinem Ursprungslande nicht geschützt, dann kann es auch in den übrigen Staaten keinen Schutz erlangen, mag deren Gesetzgebung ihm auch Schutz gewähren. Dieser Fall ist aber im Haushalt der Union rein hypothetisch, indem Art. 4 des Berner Vertrages eine für alle Verbandsstaaten verbindliche obligatorische Aufzählung der zu schützenden Werke aufstellt, die am Schlusse so gehalten ist, daß sie alle Geisteswerke umfaßt (der Schutz der Photographie und choreographischen Werke ist im Schlußprotokoll geordnet).

c) Zeitliche Ausdehnung des Schutzes: Die Schutzdauer ist beschränkt durch die im Ursprungsland gewährte, m. a. W.: wenn zwei Vertragsstaaten verschiedene Schutzfristen aufstellen, dann kann das Werk immer nur auf den kürzeren Schutz Anspruch erheben.

Bei Bestimmung des Ursprungslandes entschied man sich für das Territorialprinzip hinsichtlich der veröffentlichten Werke, für das Heimathsprinzip des Autors hinsichtlich nicht veröffentlichter Werke. Daß man das Land der ersten Veröffentlichung als Ursprungsland annahm, erschien deshalb als das Natürlichste, weil die Interessen gar oft die Nationalität des Urhebers nicht kennen oder schwer erfahren können und weil dieser Autor übrigens auch mehr als eine Nationalität besitzen kann.

d) Materielle Ausdehnung des Schutzes. Die Art und Weise des Schutzes, dessen Inhalt, dessen Modalitäten bestimmen nun vorzugsweise die einzelnen Landesgesetze.

Dagegen konnte man unmöglich beim nackten Prinzip der Gleichstellung stehen bleiben. Man sah sich im Hinblick auf die große Verschiedenheit der Einzelgesetze gezwungen, einige Bestimmungen einheitlicher Natur aufzustellen, namentlich was das Uebersetzungrecht anbelangt. Diese Bestimmungen[1] wurden jedoch nur als Minimum des Schutzes betrachtet und kodifizirt, sodaß die Verbandsstaaten nicht abgehalten werden, ihre Landesgesetze zu Gunsten der Verbandsautoren voll und ganz anzuwenden, sobald sie über dieses Minimum hinausgehende, größere Rechte einräumen. Hinwieder heben aber auch diese Minimalbestimmungen alle jene Artikel der Landesgesetze für den internationalen Verkehr auf, welche an dieses Minimum nicht hinanreichen (z. B. einschränkende Bestimmungen über das Uebersetzungsrecht).

Somit sind für den gegenweitigen Schutz eines Werkes in der Union folgende vier Rechtsquellen zu prüfen:

1. Das Gesetz des Ursprungslandes in Beziehung auf das Vorhandensein des Schutzes resp. die Erfüllung der Förmlichkeiten und auf die Schutzfrist.

2. Die kodifizirten Bestimmungen der Berner Uebereinkunft als niedrigstes obligatorisches Schutzmaß betrachtet.

3. Das Gesetz des Landes, wo der Schutz verlangt wird oder des Einfuhrlandes in allem, was die Natur des Schutzes anbetrifft, namentlich auch in allen Punkten, wo der Schutz noch günstiger ist als der durch den Berner Vertrag gewährte.

4. Separatverträge zwischen zwei oder mehreren Unionsstaaten, sofern diese günstigere Bestimmungen enthalten als die Berner Uebereinkunft.

Durch diese Zusammenstellung ist eigentlich die Frage nach dem Grundprinzip der Berner Konvention schon entschieden. Die Existenz eines in einem Verbandsstaate schutzfähigen und infolge Erfüllung der vorgeschriebenen Förmlichkeiten auch geschützten Werkes angenommen, wird dasselbe in jedem andern Unionsland ganz wie das Werk eines einheimischen Autors geschützt, vorausgesetzt, daß das Minimum der Schutzbestimmungen der Berner Konvention erreicht werde und daß die Schutzfrist im Ursprungslande nicht früher auslaufe.

[1] Siehe deren genaue Aufzählung in einem dem Dresdener Kongreß von Dr. Schmidt und mir unterbreiteten Bericht über die Abweichungen der Landesgesetze von der Berner Uebereinkunft, I. Kap.

Im Grunde ist also das im Unionsvertrage zum Ausdruck gelangte System ein gemischtes. Einerseits wird zwar keine reine Kodifikation durchgeführt, aber doch ein Minimum von einheitlichen Bestimmungen festgesetzt; andererseits wird das Landesgesetz des Einfuhrstaates nur dann als maßgebend herbeigezogen, wenn die Erfüllung der Förmlichkeiten im Ursprungslande bewiesen und wenn die Schutzdauer daselbst fortbesteht.

Das Gesagte können wir noch folgendermaßen zusammenfassen: Was die Schutzfähigkeit und Dauer anbetrifft, so ist die Nationalität des Originalwerkes maßgebend; für die Ertheilung des Schutzes und seine verschiedenen Gestaltungen und namentlich für die gerichtliche Geltendmachung desselben aber ist, sofern die Berner Konvention nicht günstigeres kodifizirtes Recht aufstellt, stets die lex fori in ihrem ganzen Umfange anwendbar.

II.

Es handelt sich nun darum, die obige Darlegung des Grundprinzips der Berner Konvention durch die Entstehungsgeschichte der in Frage kommenden Bestimmungen zu erhärten.

Sowohl der Entwurf des Unionsvertrages, welchen die **Association littéraire internationale** im Jahre 1883 ausgearbeitet hatte, wie der Vorentwurf des schweizerischen Bundesrathes hatten als Prinzip aufgestellt, daß die Autoren der Verbandsländer die gleichen, d. h. ebenso ausgedehnte Rechte genießen sollten wie die einheimischen, selbst wenn ein Werk in seinem Ursprungslande weniger günstig behandelt würde. In der diplomatischen Konferenz von 1884 wurde aber folgende Redaktion des grundlegenden Artikels angenommen:

> „Art. 2. Die einem der Verbandsländer angehörenden Urheber genießen in den übrigen Ländern der Union für ihre Werke, sowohl die handschriftlichen und nicht veröffentlichten, wie für die in einem dieser Länder veröffentlichten Werke, die nämlichen Vortheile, welche die betreffenden Gesetze den inländischen Urhebern gegenwärtig einräumen oder in der Folge einräumen werden.
>
> „Jedoch werden ihnen diese Vortheile gegenseitig nur so lange zugesichert, als ihre Rechte im Ursprungsland in Kraft sind (**pendant l'existence de leurs droits dans leur pays d'origine**)."

Diese Fassung war **mutatis mutandis** aus dem deutsch-französischen Literarvertrag vom 19. April 1883 (Art. 1) herübergenommen. Die Tragweite dieses Vertrages ist von Prof. Dr. Dambach (Der französisch-deutsche Literarvertrag, Berlin 1883, p. 3, 4, 21 und 26) sehr klar dahin formulirt worden, daß, wenn die deutsche und französische Gesetzgebung in Betreff des Umfanges des Schutzes und der Dauer der Schutzfrist eines Werkes verschiedene Bestimmungen enthalten, das Werk immer nur auf den geringern Schutz Anspruch machen kann. Das Prinzip, auf welches sich der Vertrag stützt, ist also das, daß kein Werk in einem andern Lande einen ausgedehnteren Schutz in Anspruch nehmen kann als es im eigenen Lande hat. Somit muß bei Verschiedenheit der gesetzlichen Bestimmungen in beiden Ländern stets an der innern Gesetzgebung Deutschlands abgemessen werden, welche Rechte der Deutsche in Frankreich beanspruchen darf, damit er dort keine größern Rechte genieße als zu Hause, und umgekehrt.

Infolge Annahme dieses Systems durch die Konferenz von 1884 hatte der norwegische Delegirte Recht, von einem doppelten Prinzip, demjenigen der Gleichstellung mit dem Einheimischen und demjenigen der Behandlung nach den Gesetzen des Heimathlandes zu sprechen. Das letztere Prinzip soll das erstere beschränken, moderiren, ihm gewissermaßen als Korrektiv dienen, um ja den Autor davor zu bewahren, daß er in der Fremde besser behandelt werden könnte als zu Hause!

Die Diskussion verbreitete sich aber weniger über die schwache Seite dieses Systems, als über die Frage der Bemessung der Schutzdauer. Die französischen Delegirten hätten gerne die Gleichstellung der Verbandsautoren mit den einheimischen auch in dieser Beziehung durchgeführt und unbekümmert um den Auslauf der Schutzfrist im Heimathlande den Autor überhaupt so

lange geschützt wie den Inländer. Sie bemerkten, es sei dies Vorgehen viel einfacher und entbinde den Richter davon, die Gesetze aller fremden Länder zu kennen. Nach Herrn Bundesrath Ruchonnet wäre diese absolute Gleichstellung auch in Beziehung auf die Schutzdauer nur dem jetzt überall im internationalen Recht angenommenen Prinzip der Gleichbehandlung der Fremden mit den Einheimischen sowohl zu der Erstern Vortheil wie Nachtheil angemessen. Trotz der Befürwortung durch die deutschen Kommissarien wurde die Bestimmung einer für die ganze Union geltenden Schutzdauer als undurchführbar angesehen, gleichzeitig aber doch ihre Wünschbarkeit anerkannt und proklamirt. Bei dieser Sachlage wurde die von den deutschen Delegirten vorgeschlagene, oben angegebene Redaktion des Art. 2 nach einer erstmaligen Stimmengleichheit ergebenden Abstimmung schließlich mit 6 gegen 3 Stimmen angenommen.

Ferner ist zu bemerken, daß der im Jahre 1884 vorgelegte Entwurf den in den Literarverträgen häufig vorkommenden Satz in sich barg: „Sie (die Unionsautoren) sollen daselbst (in den andern Unionsländern) den nämlichen Schutz wie die Inländer genießen sowie die nämliche Rechtshülfe gegen jede Beeinträchtigung ihrer Rechte.“ Dieser Satz wurde als selbstverständlich gestrichen. Der französische Delegirte M. Lavollée erklärte jedoch, man hätte, wäre diese Bestimmung noch ausdrücklich beibehalten worden, jeder Ungewißheit und Unsicherheit bei den zur Anwendung der Konvention berufenen Behörden vorgebeugt; immerhin schließe wohlverstanden diese formelle Aenderung keine materielle in sich. Hierauf stellte der Präsident fest, daß die Konferenz in dieser Hinsicht einig sei.

An der Konferenz des nachfolgenden Jahres (1885) ging jedoch aus den langen Kommissionsberathungen eine andere Redaktion des Art. 2 hervor. Darin war nicht von Vortheilen, sondern von Rechten der Autoren die Rede, und das zweite Alinea lautete folgendermaßen:

> „Der Genuß dieser Rechte ist von der Erfüllung der Bedingungen und Förmlichkeiten abhängig, welche durch die Gesetzgebung des Ursprungslandes des Werkes vorgeschrieben sind; derselbe kann in den übrigen Ländern die Dauer des in dem Ursprungslande gewährten Schutzes nicht übersteigen.“

Die Kommission gab zu dieser wichtigen Aenderung folgenden ausschlaggebenden Kommentar:

> „Andererseits war die Kommision der Meinung, die Worte „so lange ihre Rechte im Ursprungsland in Kraft sind“ seien zu absolut gefaßt, da man daraus schließen könnte, daß abgesehen von der Bestimmung der Schutzmauer, die Gerichte stets genötigt wären, einem Autor gegenüber das Recht des Ursprungslandes anzuwenden, wenn dieses Recht für denselben ungünstiger ist als das Recht desjenigen Landes, wo der Schutz beansprucht wird. Nun hätte ein solches System den schweren Nachtheil, sowohl von den Richtern wie von den Verlegern eine eingehende Kenntniß aller Landesgesetze zu fordern, was dem Wesen der zu schaffenden Union widerspricht. Die Kommission hat somit die Redaktion dieses Artikels präziser gefaßt und gesagt, die Dauer des Schutzes dürfe in den andern Ländern die im Ursprungsland eingeräumte nicht übersteigen.“

Es geht somit unzweideutig aus den Verhandlungen der beiden Konferenzen hervor, daß das Prinzip der gänzlichen Gleichbehandlung der Ausländer und Einheimischen nur hinsichtlich der Schutzdauer durchbrochen wird. Ausdrücklich wurde diese Fassung definitiv gewählt, um den Gerichten ihre schwere Aufgabe zu erleichtern.

Diese Meinung haben auch alle Kommentatoren getheilt. Sie haben allgemein und bestimmt anerkannt, daß mit der neuen Redaktion von 1885 jede Unklarheit geschwunden sei: die Verschmelzung des Rechtes der Fremden mit demjenigen der Einheimischen sei bis auf den Punkt der Schutzdauer eine vollständige; die Schwierigkeiten, welche sich aus der Nothwendigkeit, zwei vielleicht in ihrem Geiste ganz verschiedene Gesetze mit einander zu kombiniren, ergeben müßten, seien vollständig gehoben.[1]

[1] Siehe speziell den von Herrn Direktor Henri Morel dem Mailänder Kongreß vorgelegten Bericht über „Les Arrangements particuliers entre pays de l'Union littéraire et artistique (p. 3, 4, 7, 9, 11);

III.

Das Grundprinzip der Berner Konvention ist seit ihrem Bestehen unseres Wissens in allen Ländern richtig angewendet worden; nur in einem Lande sind in den letzten Zeiten Unzulänglichkeiten zu Tage getreten, in Großbritannien. Dieses Land mußte zur Ermöglichung seines Eintritts in die Union ein eigenes Gesetz erlassen, welches die Bestimmungen der Berner Uebereinkunft grosso modo mitenthält. Die Vorarbeiten zu diesem am 25. Juni 1886 promulgirten Gesetz wurden nun schon früher in die Hand genommen und dabei geschah es, daß diesem englischen Separatgesetz nicht die Fassung des Unionsvertrages von 1885, sondern irrthümlicherweise diejenige der Konferenz von 1884 zu Grunde gelegt wurde. Ziff. 3 des Art. 2 des genannten Gesetzes lautet nämlich:

> „Die Gesetze betreffend den internationalen Schutz des Urheberrechts und eine zu ihrer Ausführung erlassene königliche Verordnung dürfen niemandem und keinem Werke ein ausgedehnteres Recht oder eine längere Schutzfrist (any greater right or longer term of copyright) gewähren als die im fremden Lande, wo das Werk zum ersten Male veröffentlicht wurde, zuerkannten."

Diese Bestimmung ist wirklich in die zur Inkraftsetzung der Berner Konvention erlassene königliche Verordnung vom 28. November 1887 (Ziff. 2, Al. 2) aufgenommen worden.

Nun wurden zu Anfang des Jahres 1894 im Londoner Theater Empire Palace nach Photographien geschützter deutscher Originalgemälde lebende Bilder aufgeführt; von einzelnen dieser lebenden Bilder wurden durch zwei illustrirte Zeitungen skizzenhafte Zeichnungen gebracht. Der Besitzer der Vervielfältigungsrechte an diesen Gemälden, Herr Hanfstängl in München, strengte gegen diese doppelte unerlaubte Benutzung seiner Werke auf Grund des Berner Vertrages einen Prozeß an, der alle Instanzen bis zum höchsten Gerichtshofe im Hause der Lords durchlief.[1]

Um eine Waffe zu ihrer Vertheidigung zu schmieden, erklärten die beklagten Zeitungen vor dem hohen Gerichtshofe in London am 6. April 1894, die Berner-Konvention spreche zwar **nicht** von der Ausdehnung (extension) der in Betracht kommenden Urheberrechte, sondern nur von ihrer Dauer, wohl aber stelle das englische Gesetz und die englische Verordnung diese **beiden** Bedingungen auf; somit dürfe der Kläger in England kein ausgedehnteres Recht beanspruchen als in Deutschland. Der Kläger antwortete hierauf, die Worte **any greater right** müßten als gleichbedeutend mit den Worten **any longer term of copyright** interpretirt werden; wenn dem aber nicht so sei, dann handle es sich hier nicht um das eigentliche Urheberrecht, sondern nur um die gesetzliche Rechtshülfe, die in England nicht größer sein dürfe als in Deutschland, während dagegen die eigentlichen Rechte keineswegs durch das deutsche Gesetz mitbestimmt würden. Auf dies hin erklärte der Richter Lord Stirling, die beiden Argumente des Klägers überzeugten ihn nicht und er sei daher gezwungen, die deutsche Gesetzgebung in diesem Punkte zu prüfen.

Wie wird nun diese Prüfung angestellt? Es werden zwei eidliche schriftliche Erklärungen der Doktoren Crüsemann (für die Beklagten) und Samter (für den Kläger vorgelesen, die ihre Meinung über die Auslegung von Art. 6, Ziff. 4 des deutschen Gesetzes vom 9. Januar 1876 betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Kunst (Aufnahme von Nachbildungen von Kunstwerken in ein Schriftwerk zur Erläuterung des Textes) aussprechen. Diese Erklärungen divergiren bedeutend von einander, sagt der Richter. Er nimmt aber diejenigen des ersten

---

Numa Droz (Journal de droit intern. pr. 1888, p. 487); Darras, p. 534; Pouillet, Nr. 859; Clunet, p. 49; Soldan, p. 16; Dunant, p. 216. Die Denkschrift des Reichskanzlers über die Konvention vom 6. Mai 1887 spricht immer nur von der **Fristausgleichung**.

[1] Alle Urtheile finden sich abgedruckt und kommentirt im **Droit d'Auteur**, 1894, p. 76 ff., 117 ff.; 1895, p. 8—12 und p. 105.

Rechtsgelehrten an. Sodann kommt Ziff. 2 des Art. 5 des gleichen Gesetzes in Frage. Hier konstatirt der Richter ein vollständiges Auseinandergehen der Meinnngen der beiden Doktoren. Nach dem Vertrauensmann der Beklagten werden nach deutschem Recht lebende Bilder nicht als unerlaubte Nachbildungen von Gemälden angesehen, weil sie nicht verbreitet werden können, welche Ansicht der englische Richter zur seinigen macht. Sodann sind nach Dr. C. auch die in den Zeitungen erschienen Nachbildungen dieser Bilder nicht als unerlaubt anzusehen, während Dr. S. eine ganz andere Auffassung mittheilt. Diesen widersprechenden Meinungen gegenüber — erklärt der Richter — sei er frei, das deutsche Gesetz, dessen richtige Uebersetzung durch Dr. C. er annehme, selbst zu prüfen. Nach seiner Ansicht seien die Beklagten sogar nach deutschem Recht schuldig.

Vor Appellhof (11. Juni 1894) wird vom Daily Graphic die gleiche Einrede der Anwendbarkeit des deutschen Gesetzes geltend gemacht. Der Richter, Lord Lindley, nimmt nun ebenfalls auf Grund der englischen Gesetzestexte an, daß wenn das deutsche Gesetz dem Kläger ein weniger günstiges Recht zugestehe als das englische, dann die Ausdehnung der Rechte nach deutschen Gesetz zu bemessen und um so viel, wie letzteres ungünstiger sei, zu beschneiden sei. Wieder werden „Erklärungen" beigebracht, von denen aber eine nach der Bemerkung der Redaktion des Droit d' Auteur nicht einmal paßt. Diese Erklärungen sind neuerdings widersprechend, und nun thut der Richter folgenden bezeichneten Ausspruch: „Ich gestehe, daß ich die Bestimmungen des deutschen Gesetzes über diese Materie nicht genügend beherrsche, um darauf meine Entscheidung gründen zu können.[1] Dies ist aber auch nicht nöthig, wie man sehen wird." In der That basirt der Richter seinen zu Gunsten der früheren Beklagten lautenden Entscheid auf das englische Gesetz.

Vor den Lords wurde diese Spezialfrage der Anwendbarkeit des deutschen Gesetzes gar nicht berührt, wohl aber in der Schlußverhandlung (25. April 1895) vor dem ersten Richter Lord Stirling, wo es sich darum handelte, zu entscheiden, ob die Hintergründe, welche vom Theater zur Aufführung der lebenden Bilder benutzt wurden, eine unerlaubte Nachbildung der Gemälde darstellten oder nicht.

Wiederum wurde hier das deutsche Gesetz als anwendbar erklärt, dabei allerdings angenommen, auch nach diesem Gesetze liege eine strafbare Handlung vor.

Wir mußten diese Verhandlungen etwas ausführlicher besprechen, um durch ein typisches Beispiel die Verwicklungen, welche durch diese Sachlage geschaffen werden, klar zu legen. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß die praktische Anerkennung der Rechte fremder Autoren in England außerordentlich gefährdet sei, sofern auch das materielle fremde Recht zur Beurtheilung beigezogen wird. Viel zu viele Faktoren spielen hier mit, welche das ehrliche Recht des Autors oder seiner Rechtsnachfolger illusorisch zu machen vermögen. Einmal sind gar nicht alle in Betracht kommenden Gesetzesparagraphen im Ursprungsland schon Gegenstand von Gerichtsurtheilen geworden, namentlich, wo es sich um die Lösung ganz neuer Probleme handelt. Kann man nun vom englischen Richter verlangen, daß er in diesem Falle wirklich sich in die deutsche Gerichtspraxis hineindenke, um so zu entscheiden, wie ein deutscher Richter entscheiden würde? Nein, der englische Richter ist von Sachverständigen abhängig, die noch dazu von den Parteien bestimmt werden. Ohne deren guten Glauben anzuzweifeln, darf man doch zugeben, daß in zweifelhaften Fällen jeder derartige Zeuge unwillkürlich zum Entlastungs- oder Belastungszeugen wird.

So lange also eine solche Bestimmung im englischen Gesetze stehen bleibt, wird die Durchführung der Berner Konvention in England eine ungewisse, prekäre, dem Zufall unterworfene sein. Unzweifelhaft lauten die Worte not confer any greater right den konkreten

[1] I confess that I do not feel sufficiently sure of the German law on this subject to be able to base any decision upon it.

Bestimmungen des Bundesvertrages direkt zuwider. Diese Worte sollen und können ausgemerzt werden, dies um so mehr, als man keineswegs etwa behaupten darf, sie seien im bewußten Gegensatz zum Prinzip der Berner Konfession ins englische Gesetz hineinkommen. Wir führen ihre Existenz auf ein einfaches Versehen der betreffenden Redaktoren zurück. Wirklich läßt sich der Nachweis leisten, daß diejenigen, welche offizielle Mittheilungen über die Berner Konvention zu machen und deren Annahme in England zu empfehlen hatten, den Vertrag, so wie er im Jahre 1885 aus der Berathung hervorging, richtig auffaßten.[1]

Aber es giebt noch zwingendere Gründe dafür, daß die Worte any greater rigth als unglückliche Interpolation aufzufassen sind. In den Vorerwägungen, welche den eigentlichen Artikeln des Gesetzes von 1886 vorangehen, heißt es im ersten Alinea: „In Anbetracht, daß Ihre Majestät ermächtigt ist, durch eine Verordnung vorzuschreiben, daß der Urheber literarischer und künstlerischer, zum ersten Male in einem fremden Lande veröffentlichter Werke das Vervielfältigungsrecht während der in jener Verordnung festgesetzten Zeit (period) genießt, die jedoch die Zeit (period), während welcher die Urheber ähnlicher zum ersten Male im vereinigten Königreich veröffentlichter Werke geschützt sind, nicht übertsteigen darf.“ Ferner ist in der auf Grund des Gesetzes von 1886 erlassenen Bekanntmachung der Zollbehörden zum Schutze fremder Werke gegen den Import von Nachdrucken, vom 16. März 1888, ausdrücklich gesagt, daß die unionistischen Autoren die gleichen Rechte genießen, wie wenn ihre Werke zum ersten Male im Vereinigten Königreich erschienen wären, und zwar während einer Schutzdauer, welche die im Ursprungsland gestattete nicht übertreffen darf (during the same period as, but no longer than that enjoied, etc.). —

Endlich hat Sir Henry Bergne, der englische Delegirte an der Konferenz von 1885, in einem Memorandum über die internationale Union (Droit d' Auteur, 1893, p. 116) seine Auffassung über diesen Punkt in diesem Satze zusammengefaßt: „Man kann auch nicht in einem Verbandslande Rechte beanspruchen, deren Dauer länger bemessen wäre, als durch die im Ursprungsland selbst zuerkannte Schutzfrist. Man kann aber auch nicht in einem Staate weitergehende Rechte fordern, als diejenigen, welche das lokale Gesetz den einheimischen Autoren gewährt.“ Wird letzterer Grundsatz mit der Einschränkung angenommen, daß das Landesgesetz nicht unter die Minimalvorschriften der Konvention gehen darf, dann ist diese Aeußerung sehr zutreffend.[2]

Nicht zu vergessen ist, daß auch in anderer Beziehung die richtige Beobachtung der

---

[1] Wir müssen uns über diesen Punkt kurz fassen und verweisen auf Bloo Book Nr. 1 (1886): Korrespondenz über die Gründung einer internationalen Urheberrechtsunion, p. 37, Memorandum Dalby; Vorentwurf zum Gesetz von 1886. Richtig steht hier p. 47: „but not for a term exceeding the term etc.; Bericht der beiden Delegirten M. Adams und Bergne an Lord Salisbury, p. 51. Sie erklären die Bedeutung der aufgestellten Beschränkungen dahin, daß bei Erlöschen des copyright im Ursprungsland dasselbe auch anderswo nicht mehr fortbestehe. Die Thatsache, daß man mit dem Gesetz von 1886 sich ganz an die Konvention hat anschließen wollen (meet the exakt terms of the draft Convention) ist mehrerenorts angegeben, so Blue Book Nr. 2., p. 3, 5, 7. Endlich wird in einem offiziellen Memorandum vom 8. April 1886, das den Kolonien zugeschickt wurde, um deren Beitritt zur Union zu erlangen, das Prinzip der Konvention folgendermaßen erklärt:

„The principle adopted in that Convention was, that the countries which joined the Convention should form a copyrigth Union, and that the author of a Book frist produced in one country of the union should have troughout of each of the other countries of the union, without any registration or other formality there, the same rigth of copyright as if the book had been there produced. But the term of copyrigt so oltained in another country was no to exceed the term allowed by the kaw of the country in which the book was frist produced.

[2] Wir erklären uns nicht recht, wie beim Vorhandensein so vieler und so klarer Aeußerungen über die Tragweite des Art. 2 der Konvention, Herr Scrutton (p. 194) von diplomatic vagueness rather than legal precision des Textes des Konvention reden kann.

Berner Uebereinkunft in England auf Schwierigkeiten gestoßen ist, so in Bezug auf die n
mehr erledigte Frage der Erfüllung von Förmlichkeiten und in Bezug auf die rückwirke
Kraft des Unionsvertrages. Deshalb hat allmählich in diesem Lande eine gewisse pessimisti
Stimmung Platz gegriffen, indem man an der kräftigen Durchführung der internationalen V
einbarung zu zweifeln beginnt (siehe Droit d' Auteur, 1895, p. 26). Es ist dies ein Gr
mehr dafür, daß sich alle diejenigen, welche eine klare Situation lieben, zusammenthun u
energisch auf eine möglichst rasche Aenderung des englischen Gesetzes in einem, dem wah
Wesen der Konvention entsprechenden Sinne hinarbeiten. Böse Beispiele wirken ansteckend.

* * *

Mit großer Mühe, schrittweise, kommt man dem Ziel der so nothwendigen Vereinh
lichung des Urheberrechts auf internationalem Gebiete näher. Um so weniger darf man
einmal gewonnenes Prinzip, daß gegenüber allen andern Literarverträgen einen so groß
Fortschritt in sich birgt, durchlöchern lassen. In Zukunft sollen die Gesetze der Unionsstaa
überall, auch in England, im gegenseitigen Verkehr zwischen Ursprungs- und Einfuhrland d
Werkes nur in Beziehung auf die leicht zu erfahrende Schutzdauer konsultirt werden, nicht al
hinsichtlich des materiellen Rechts. Dieses letztere ist jedem Angehörigen eines Verbandsstaa
durch die lex fori in Verbindung mit der Konvention zuzuerkennen, denn die Gleichbehandlu
der Verbandsangehörigen mit den einheimischen Autoren bildet gewissermaßen die Inschrift
Gebäude der Literarunion.

XII. Internationales Urheberrecht.

Von Bertha v. Suttner.

Allgemein anerkannt ist ein solches leider nicht. Die Zukunft wird dies erreichen; aber bis dahin muß — im Doppelsinn dieses Zeitwortes — noch viel raisonnirt, d. h. noch viel mit Vernunftgründen gefolgert und viel — gebrummt werden. Um von dieser Aufgabe ein kleines Scherflein abzutragen, will ich hier in beiden Richtungen — mehr noch in der brummigen, als in der vernunftschließenden — einiges über das Thema berichten, indem ich an eigene, in letzter Zeit gemachte Erfahrungen dabei anküpfen.

Die Vertheidigung der Konventionslosigkeit ist, um es geradezu herauszusagen, ein Blödsinn. Schließlich ist alle Rechtsverleugnung die höchste Unvernunft, wie ja die erkannte und geübte Gerechtigkeit die höchste Weisheit ausdrückt. Am ärgerlichsten ist es aber, daß die Verfechter irgend einer alteingesessenen Ungerechtigkeit sich immer das Ansehen überlegenen, „praktischen" Verstandes geben, und mit ungeheuer gravitätischer Miene thun, als schützten sie ein gar nutzbringendes Recht. Sie geben sich vielleicht selber nicht Rechenschaft darüber — wenn sie ihre längst zu abgedroschenen Gemeinplätzen gewordenen und schon tausendmal widerlegten Gründe zu Felde führen —, daß diese Gründe nicht eigentlich das für sie Bestimmende sind, sondern nur ein Werkzeug ihrer Neigung, daß es beim Alten bleibe. Diese Konservativen! „Die Pest würden sie konserviren, wenn's drauf ankäme" hat einmal Jemand ganz richtig bemerkt.

„Für unser Land wäre es ein Nachtheil, wenn es nicht länger die geistigen Produkte anderer Nationen umsonst sich aneignen dürfte," sprechen die Gravitätischen mit dem ganzen würdevollen Stolze, der die Brust eines für die Interessen des Vaterlandes eintretenden Politikers zu schwellen pflegt. Der unselige Wahnglaube, daß der Nutzen des Inlandes durch den Schaden des Auslandes bedingt wird und daß es des Patrioten höchste Pflicht sei, diesen Nutzen durch die unsittlichsten Mittel — Uebervortheilung, Raub, in gewissen Fällen Todtschlag — zu erreichen; dieser Wahnglaube liegt auch dem obigen Ausspruch zu Grunde. Die Leute sind doppelt mühsam zu widerlegen, denn nicht nur ist ihr Standpunkt falsch, sondern auch von ihrem Standpunkte aus sind sie im Irrthum. Einmal: wenn es wahr wäre, daß durch die Bestehlung des Nachbars meinem Lande ein Nutzen erwächst und ich rathe dazu, so rathe ich zu Diebstahl und das ist das niederträchtig Schlechte an der Sache; — zweitens ist es aber nicht einmal wahr und das ist das bodenlos Dumme daran.

Das Land, das Land . . . . das ist so ein vager, abstrakter Begriff, mit dem es sich vortrefflich gaukeln läßt. „Im Interesse der Allgemeinheit," damit läßt sich immer alles rechtfertigen. Versucht man aber, der Phrase auf den Grund zu gehen, so stellt sie sich eben als — Phrase heraus. Was ist z. B. die durch Ablehnung der Literatur-Konventionen gewinnende Allgemeinheit? Das ganze Volk etwa, weil es billigere Lektüre hat? Das ist nicht richtig. Die Vertheuerung, die ein Buch oder ein Zeitungsartikel durch abgetragenen Autorlohn erlitte, ist eine so geringe, daß das lesende Publikum davon nichts spüren kann; es würde kein Mensch um eine Zeile weniger lesen, als er überhaupt Muße und Zeit dazu hat, wenn dem Autor seine Tantième zugeflossen wäre. Daß übrigens diese schöne Fürsorge für die geistige Nahrung des Volkes auch nur Phrase ist, liegt wohl auf der Hand. Das wirkliche Brod ist man immer gerne bereit, dem Volke durch Getreidezölle zu vertheuern, aber das geistige Brod (worunter

recht viel unnahrhaftes und schädliches sich befindet), muß dem Nachbar entwendet werden, um es ja recht wohlfeil vertheilen zu können. Doch wie gesagt, für die Allgemeinheit ist der Nutzen illusorisch, denn die Allgemeinheit besteht aus Einzelnen, und kein Einzelner gelangt durch die Konventionslosigkeit zu mehr oder zu merkbar billigerer oder gar zu besserer Lektüre. Im Gegentheil — der Lesestoff wird verschlechtert — doch davon später. „So sind denn unsere vaterländischen Buch- und Zeitungsverleger die Gewinner; das ist auch ein schönes, patriotisches Resultat“ werden die Gravitätischen behaupten; „es ist ganz löblich, wenn wir den Vortheil einer Gruppe unserer Landsleute wahren. Wir werden diesen doch nicht so ein paar Ausländern zu liebe (was gehen uns die Ausländer an?) das Geschäft verderben sollen? Als Förderer des intellektuellen Lebens unserer Nation sind es diese Männer besonders werth, daß man ihnen den Erwerb erleichtere.“ Nun ist aber selbst dieses nicht wahr. Die Verleger haben von der ihnen von staatswegen eingeräumten Raubfreiheit keinen wirklichen Gewinn. Nur auf der Oberfläche scheint es so. Bequemer und einfacher mag das Verfahren wohl sein, ohne weitere Umstände ab- und nachzudrucken, aber bereichernd ist es darum noch lange nicht; denn sofort stellt sich die Konkurrenz ein; das so wohlfeil herzustellende Objekt wird gleich von ein paar Anderen noch wohlfeiler angeboten und Jeder wird auf das Minimum herabgedrückt. Das für vogelfrei erklärte Gut ist eben dadurch entwerthet. Wenn man dekretirt, daß ein Ding, welches im Ausland z. B. 1000 Mark kostet, im Inland nichts zu kosten brauche, glaubt man ungeheuer schlau gewesen zu sein und bare 1000 Mark Gewinn ins Land gebracht zu haben, indessen hat man nur mit Aufhebung des Kaufpreises gleichzeitig die Aufhebung des Verkaufswerthes bewirkt. Würde heute erklärt, daß es frei steht, Diamanten zu rauben, so würde der Räuber nicht zum Millionär, sondern der Raub zum Plunder.

Viele Verleger aus den konventionslosen Gebieten sehen dies gar wohl ein. So schrieb mir der Herausgeber eines amerikanischen Blattes, indem er mir für einen abgedruckten Roman freiwilig ein kleines Honorar übermittelte: „Wie gerne wollten wir einen anständigen Betrag für ausländische Beiträge zahlen, wenn wir dadurch nur das alleinige Recht der Wiedergabe erwerben könnten. Aber bei diesem unseligen Mangel an literarischer Konvention steht es ja Jedem frei, jedes ausländische literarische Produkt beliebig zu vervielfältigen; die zahlenden Verleger könnten dann neben den nichtzahlenden unmöglich aufkommen. Indessen, um dem eigenen Rechtlichkeitsgefühl zu genügen und um dem Prinzipe zu huldigen, daß dem Urheber eines Werkes Lohn gebührt, erlaube ich mir, anbei den Betrag u. s. w.“

Der Name dieses rechtschaffen denkenden Editors ist Hermann Boppe, Herausgeber des „Freidenker“, Milwaukee. Ich spreche ihm gern hier meinen Dank für die Rechtschaffenheit und Liebenswürdigkeit seines Verfahrens aus. Hingegen will ich bei dieser Gelegenheit über den Rücksichtsmangel mich beklagen, mit dem andere amerikanische Zeitungen mir begegnet sind. So hat — um nur ein Beispiel anzuführen — der Redakteur des „Belletristischen Journals“, Dr. Julius Goebel, mein „Die Waffen nieder!“ veröffentlicht, ohne mich davon zu benachrichtigen. Auf einen höflichen Brief, in welchem ich sein Verfahren mit der Konventionslosigkeit entschuldigte, mir aber erbat, er möge der gerechten Sache willen dem Beispiele Boppe's folgen, oder doch wenigstens mir ein Freiexemplar schicken und sich in Hinblick auf spätere Originalbeiträge in freundliche Verbindung mit mir setzen, hat er gar nicht reagirt und auch einen zweiten eingeschriebenen Brief keiner Antwort gewürdigt. Man schließe daraus nicht, die geschäftsgierigen Amerikaner seien grob — denn Dr. Goebel ist ein Reichsdeutscher; man schließe auch nicht, Dr. Goebel sei eine grobe Natur — er ist vielleicht ganz liebenswürdig angelegt; der rechtlose barbarische Zustand, auf dessen Grundlage der literarische Verkehr zwischen hüben und drüben betrieben wird, ist's, dem das rauhe Gebahren entspringt. Der als schutzlos erklärte Autor wird als Feind behandelt, es tritt eine Art Kriegsrecht gegen ihn ein, man kann unmöglich einen Menschen zugleich berauben dürfen und höflich behandeln sollen. Unter der Wirkung des rohen Gesetzes entsteht das rohe Benehmen.

Vorausgesetzt übrigens, daß den Verlegern doch ein Vortheil aus diesem Zustande erwüchse, und wäre es nur der größerer Bequemlichkeit, so vergessen die patriotischen Beschützer dieser Gruppe, daß sie nicht nur die Ausländer (denn was liegt an diesen?), sondern eine andere Gruppe von inländischen Arbeitern direkt schädigen, und zwar solche, die in der geistigen Entfaltung der Nation eine anders wichtige Rolle spielen, als sämmtliche Verleger und Leser — nämlich die Schriftsteller. Ja, man will den fremden Autoren zu Gunsten der eigenen, mit Schriftthum handelnden Geschäftsleute ein Schnippchen schlagen und versetzt dabei dem eigenen Schriftthum und dessen Trägern einen empfindlichen Schlag. Den Vermittlern fremder Kunstwerthe erleichtert man das Geschäft und den Erzeugern vaterländischer Kunst wirft man Prügel zwischen die Füße — und das im Namen gewahrter nationaler Interessen! Es ist doch klar, es liegt doch auf der Hand (die Gravitätischen sehen aber gewöhnlich nicht einmal so weit — ihr Blick reicht über die eigene Nasenspitze nicht hinaus): der Raum, welchen die Blätter — ohne jede weitere Mühe, ohne Honorarleistung — mit ausländischen Erzeugnissen füllen, geht für die einheimischen, lohnberechtigten Erzeuger verloren. Die Schriftsteller der konventionslosen Länder werden aber nicht allein in ihrem inländischen Wirkungskreis eingeengt, sondern auch um das ganze ausländische Absatzgebiet gebracht; ihre Werke, falls sie über die Grenze hinausbringen, werden jenseits natürlich auch — geraubt. In der Vertretung der sogenannten nationalen Interessen vergessen die Gravitätischen stets, daß es keine chinesischen Mauern um den modernen Staaten giebt, daß in unserer „im Zeichen des Verkehrs“ stehenden Zeit jeder Mensch „Auch-Ausländer“ ist und daß sich als solchem jeder Schade an ihm rächt, den er den anderen Ausländern zufügt.

Das System der Konventionslosigkeit wirkt wie — nicht wie der aufgehobenen, sondern wie der umgekehrte Schutzzoll. Einfuhrzölle sind auch eine Ungerechtigkeit, sie hindern, indem sie deren Preis erhöhen, die Anschaffung mehrwerthiger ausländischer Güter, um die minderwerthige inländische Arbeit zu schützen; jener umgekehrte Einfuhrzoll — nämlich der gestattete Einfuhrraub — erleichtert der schlechteren ausländischen Geisteswaare den Sieg über die inländische bessere. Schutzzölle brauchen die Schriftsteller nicht, sie verlangen nicht, daß man ausländischen Werken die Einfuhr erschwere; — aber das Gegentheil von Schutz, nämlich direkte Schädigung, dagegen sollten sie sich doch energischer verwahren — namentlich wenn sie ihnen unter dem Vorwande des Allgemeinnutzens zugefügt wird. Aber die Erzeuger von Roggenmehl und Branntwein, von Schuhzwecken und Viehsalz, alle suchen und finden ihre Anwälte in den Volksvertretungen, nur die Schriftsteller lassen keine Vorlagen zur Abschließung literarischer Verträge einbringen. Höchstens bilden sie Vereine, um sich gegenseitig Alters- und Invalidengehalte zu — versprechen, die Millionen in- und ausländischen Geldes, die ihnen durch die mangelhafte internationale Gesetzgebung entzogen bleiben, die lassen sie ruhig bei Seite liegen, und bemühen sich, aus ihren eigenen Beuteln für ärmere Kollegen Unterstützungsbeträge von 7 M. 50 Pf. aufzubringen.

Je ärmer ein Land an producirenden Schriftstellern ist, desto hartnäckiger wehrt es sich gegen Literaturkonventionen und verrennt sich so, indem es seinen geistigen Arbeitern im In- und Auslande den Erwerb verrammelt, desto tiefer ist seine Literaturarmuth. Wie soll z. B. ein — wenn auch talentvoller — deutsch-amerikanischer Autor, der nebstbei Anfänger ist, seine Arbeiten anbringen und dafür angemessenen Lohn empfangen, wenn sämmtliche überseeischen deutschen Zeitungs- und Buchverleger nur die Hand auszustrecken brauchen, um europäisch-deutsche Werke von den bekanntesten und bewährtesten Schriftstellern in Hülle und Fülle zu veröffentlichen, ohne einen Penny Honorar (ja nicht einmal einen Penny Porto für Briefe an den Autor) zu zahlen?

Von den Gravitätischen der kleinen Staaten hört man auch häufig folgendes Argument gegen den Anschluß an die Berner Konvention: „Was hätten wir von der Reciprocität? Wir schreiben nur wenig, unsere Sprache versteht man draußen nicht, wir werden daher höchst selten

übersetzt oder nachgedruckt, während wir massenhaft unsere Lektüre aus den Weltsprachgebieten beziehen. Es wäre also ein gegenseitiger Vertrag, eine so offenbare Düperie für uns, daß die patriotische Pflicht uns gebietet, fernerhin in unserer Stellung zu verharren."

Diese Schlußfolgerung hat etwas so Täuschendes, daß auch die Angehörigen anderer Staaten sich davon überzeugen lassen. „Nun ja, das ist ja richtig," sagt der Deutsche einsichtsvoll, „es wäre zu sehr gegen das Interesse Hollands, mit uns eine Konvention einzugehen; es giebt ja so viele deutsche Bücher, die jene lesen wollen, während wir nur wenige — eigentlich gar keine holländischen brauchen. Die Leute haben von ihrem Standpunkte wirklich recht — es ist nicht zu erwarten, daß sie je einwilligen —, also plagen wir sie nicht länger." Neulich las ich in demselben Sinne Ausführungen in einer Pariser Zeitung. Es war von angebahnten Verhandlungen über das Urheberrecht zwischen Frankreich und Rußland die Rede: „Vielleicht," so hieß es da, „wird es russischerseits zu einigen Zugeständnissen kommen und das wäre ein großer Gewinn für uns. Natürlich dürften wir nicht erwarten, daß man unseren Autoren so viel gewähren würde, als wir den russischen bieten müßten — daß wäre auch unbillig, denn wie massenhaft werden in Rußland französische Bücher übersetzt, während wir doch nur verhältnißmäßig wenige russische Erzeugnisse lesen."

Ein nettes Prinzip. Darnach müßte derselbe Herr sagen: „Unsere Weinfabrikanten haben ihre Waare nach Rußland um ein Zehntel des Preises zu liefern, denn wie viel wird dort Champagner getrunken, während wir verhältnißmäßig nur wenig Wodki brauchen."

Aber weder dem Wein-, noch sonst einem Fabrikanten wird zugemuthet, daß er auf den Preis seiner Güter verzichte; nur dem Schriftsteller gegenüber wird diese Forderung immer so gewiß stillschweigend geltend gemacht. Das stammt von der Denkweise einer nicht gar weit hinter uns liegenden Epoche her, in welcher das geistige Eigenthumsrecht noch gar nicht erkannt war. Jetzt ist dieses Recht wohl schon verkündet, und an einzelnen Orten gesetzlich sanktionirt, aber in den Begriffsschatz der Menge ist es noch nicht eingedrungen, es gehört noch lange nicht zu den „selbstredenden" Dingen, und leider verstehen die meisten Leute nur das, was sich „von selber versteht".

Wie wenig ein Autor — namentlich in den Augen der Verleger — Anspruch auf Lohn hat, spiegelt sich allerliebst im nachstehenden Brief, den ich unlängst von einem norwegischen Verleger erhielt. Derselbe hatte, ohne mich zu fragen, die Uebersetzung meines „Die Waffen nieder!" herausgegeben. Es war ihm zu Ohren gekommen, daß ich dieses Verfahren nicht gutgeheißen, sondern daß ich es billig gefunden hätte, wenn er, wie dies ein schwedischer Verleger (Looström in Stockholm) gethan, so rücksichtsvoll gewesen wäre, um meine Autorisation und Bedingungen anzufragen. „Ich bin sehr erstaunt," schrieb mir der Verleger aus Christiania, „daß Sie mein Vorgehen mißbilligen. Es existirt ja zwischen Deutschland und Skandinavien keine literarische Konvention, daher hat hier J e d e r das Recht, ohne Anfragen zu übersetzen und zu veröffentlichen. Und w e i l jeder das Recht hat, ist die Konkurrenz — bei kleinem Absatzgebiet — eine so große, daß man die Bücher um einen Spottpreis herzugeben gezwungen ist. Und die Herstellungskosten sind nicht gering, der Uebersetzer muß gezahlt werden, der Papierhändler, der Drucker — wenn dann auch noch der Autor etwas haben wollte, dann — u. s. w."

Dieses „wenn a u c h n o c h der Autor" ist ein Poem.

Uebrigens beginnt sich jetzt in den Sitten des Verkehrs zwischen den deutschen und skandinavischen Literaten ein Modus einzubürgern, der über kurz oder lang zur Konvention führen dürfte. Bekanntlich pflegt das Gesetz dem Usus nachzuhinken. Die Einsicht, daß es sowohl unprofitabel, als unanständig ist, unautorisirte Uebersetzungen zu veranstalten, hat mehrere deutsche und nordische Schriftsteller zu dem Uebereinkommen veranlaßt, die Erzeugnisse der beiderseitigen Literaturen nur mit Erlaubniß des Urhebers — und mit Ueberlassung der Gewinnhälfte an denselben — zu übersetzen. Freilich kann dies nur mit solchen Arbeiten ge-

schehen, die man im Manuskript erhält, um auch sicher zu sein, daß man der Einzige, oder doch wenigstens der Erste ist, der das betreffende Werk übersetzt. Das ist ein umständliches und erschwerendes Verfahren, und wird erst dann aufgehoben sein, bis der Privatusus in das öffentliche Gesetz übergegangen ist — mit andern Worten, bis sich Skandinavien der Berner Konvention angeschlossen haben wird. Dann wird auch jenes unangenehme Gefühl des Geschenknehmens aufhören, welches jeden Autor bei Empfang des Gewinnantheils aus seinen übersetzten Werken befällt.

„Wohlan denn," wird der Konventionsgegner sagen, indem er sich in seine letzte Verschanzung zurückzieht, „wohlan, zugegeben, daß die Sache vom ethischen Standpunkt nicht gerechtfertigt ist — der praktische Politiker hat sich mit derlei Subtilitäten nicht zu befassen; und zugegeben, daß der Gewinn der Verleger ein unerheblicher sei und daß die paar inländischen Dichter (auch für diese Gattung hegt der praktische Politiker keine besondere Sympathie) einigermaßen geschädigt werden, es bleibt der Nutzen des ganzen Volkes — die intellektuelle Hebung der Nation (in der Stimme des sonst nüchternen und trockenen Praktikers zittert hier ein wärmerer Ton) — dies ist unser höchstes Ziel . . . Durch die vielen zwanglosen Uebersetzungen kommt eine große Masse Lesestoff ins Land und „allgemeine Bildung", „geistige Nahrung" . . . und was dergleichen Phrasen mehr sind.

Nahrung? Mag sein. Aber was für eine! Welcher Art sind die massenhaften Uebersetzungen? Das mag wieder ein Brief illustriren, den ein bekannter russischer Kritiker — Bulkakow — unlängst an mich gerichtet hat. Ich hatte bei ihm angefragt, ob er mir keinen litterarisch-gewandten russischen Uebersetzer namhaft machen könnte, mit dem sich behufs autorisirter Ausgabe u. s. w. verhandeln ließe. Herr Bulkakow schreibt:

„Gleich nachdem meine Rezension von „D. W. n.!" in der Nowoja wremja erschienen war, veröffentlichte eine Peterburger Zeitung (Nabludatel) eine Uebersetzung davon unter mißlungenem Titel. Nach dem Anfang zu urtheilen, ist die Wiedergabe recht genau; man begegnet lauter freien Periphrasen des Originals. Was die Autorisation betrifft, wie Sie vorschlagen, so ist dies bei uns schwer anwendbar — aus vielen Ursachen. Die meisten unserer Uebersetzer wagen es nicht einmal ihren Namen zu veröffentlichen, da dieser Beruf gewöhnlich das Los solcher Arbeiter ist, denen alles Andere mißlungen, oder es befassen sich damit die Damen, welche sich ihr Brod verdienen müssen. Die Verleger, mit einzelnen Ausnahmen, benützen die jämmerliche Lage der Uebersetzer und pflegen für die Arbeit möglichst wenig zu zahlen — dabei achten sie freilich gar nicht darauf, eine gute Uebersetzung zu bekommen. Unter solchen Umständen ist es zweifelhaft, solche autorisirte Ausgaben zu veranstalten, wie Sie sie verstehen. Auf die Loyalität eines Spekulanten-Verlegers kann man nicht viel rechnen; und die Uebersetzer, nicht allein, daß sie nicht selbständig handeln, und für ihre Arbeit den kärglichsten Lohn erhalten, sie geben sich noch alle Mühe, ihr Inkognito zu bewahren, sonst könnten sie auch noch ihr letztes kleines Verdienst verlieren."

Also das ist die Folge: Die Werke ausländischer Kunst fallen dem inländischen Handwerk anheim und dieses Handwerk wird so ungeschickt betrieben, daß es elende Machwerke liefert, daß es als Schande gilt. Die eigenen Künstler werden unterdrückt, die fremden verhunzt — und dadurch soll das geistige Niveau der Nation gehoben werden? Um solcher schöner „praktischer" Resultate willen setzt sich der Gravitätische über sittliche Skrupel hinaus und befürwortet die Konventionslosigkeit!

Mein russischer Korrespondent fährt übrigens fort:

„Da jedoch, meiner Meinung nach, Ihr Roman die größte Propaganda verdient, habe ich dem Herausgeber einer neuen und dabei sehr loyalen Zeitschrift („Westnik innostranoi litteratur") angeboten, eine möglichst sorgsame Uebersetzung davon zu machen. Er willigte ein, aber unter der Bedingung, daß auf dem Titelblatte mein Name als derjenige des Uebersetzers genannt sei. Ich rechne es mir zur angenehmen Pflicht, Ihre Erlaubniß zur Uebersetzung Ihres

Werkes zu erbitten und frage um die Bedingungen an, unter welchen Sie mir diese Autorisation ertheilen wollen."

Ich habe also die Aussicht, daß von meinem Buche eine russische Version entsteht, welche, von einem angesehenen literarischen Namen gezeichnet, möglichst treu und gewissenhaft hergestellt sein und mir auch noch einen Gewinnantheil abwerfen wird. Aber nur dem Rechtsgefühle eines Einzelnen und seiner zufälligen Sympathie mit der in dem Buche vertretenen Idee, die er propagiren will, verdanke ich dies — nicht einem gesetzlich gesicherten Rechtszustand.

Und jetzt — wieder anknüpfend an eine eigene, jüngst gemachte Erfahrung — sei die schlimmste, wahrhaft barbarische Seite der Konventionslosigkeit hervorgehoben.

Neulich kam mir die Mittheilung zu, daß eine Warschauer Zeitung eine polnische Uebersetzung meines mehrerwähnten Romanes veröffentlicht, welche das Original völlig entstellt und die Tendenz des Werkes beinahe in ihr Gegentheil verkehrt. Die Nachricht machte mich vor Schmerz und Zorn erbeben. Was kann ich dagegen thun? — Nichts.

Resumiren wir! Wenn ich im Auslande weile und es wird mir ein Schnupftuch gestohlen, so wird die Polizei den Dieb verfolgen und mir mein Schnupftuch zurückzuerstatten trachten. Wird mir mein geistiges Eigenthum gestohlen und ich wollte mich beklagen, so lautet die abweisende Antwort: Keine Konvention!

Fällt ein Bürger des fremden Landes über mich her, um mir Stockstreiche oder sonstige Mißhandlungen angedeihen zu lassen, so wird der Angreifer so arg bestraft, daß er — dieses Verfahren lieber ganz unterläßt. Verstümmelt oder verkrüppelt aber Einer mein Geisteskind und ich wollte dagegen Klage erheben, so heißt es: Keine Konvention! Schimpft mich Jemand eine dumme und schlechte Person, so kann ich auf Ehrenbeleidigung klagen; legt er mir aber selber (unter dem Titel „Frei nach dem Deutschen") von ihm erfundene Dummheiten und Schlechtigkeiten in den Mund, so daß er mich nicht nur schlecht nennt, sondern schlecht macht, so muß ich's stille dulden, denn: Keine Konvention! Ueberfällt den Eisenbahnzug, in dem ich in fremde Lande fahre, eine Räuberbande, schleppt sie mich als Geißel in die Gefangenschaft — die Regierung des betreffenden Landes wird mein Lösegeld selber zahlen und die Räuber hinrichten lassen. Fällt aber ein Uebersetzer über mich her, beraubt, beschimpft, verletzt mich, unterzeichnet meinen Namen unter Dinge, die ich nie geschrieben, was einer gemeinen Fälschung gleichkommt; — ein Wort genügt, um den Gewaltthätigen vollends zu rechtfertigen: Keine Konvention!

Und da giebt es kein Entrinnen. Wäre Raub, Ehrabschneiden u. dgl. jedem Ausländer gegenüber gestattet, so brauchte man einfach nur dem Auslande fern zu bleiben — wie man ja z. B. den australischen Wilden fern bleibt — aber die Persönlichkeit des Schriftstellers wird gewaltsam über die Grenze hinübergeschleppt und fällt dort jeder beliebigen Mißhandlung anheim. So lang man nichts geschrieben hat, ist man daheim, und in allen civilisirten Nachbarländern in seinem Besitz und seiner Ehre geschützt; hat man aber eine schriftstellerische Arbeit geleistet — gar eine solche, die im Inland genügenden Beifall fand, um ausländisches Interesse zu wecken —, so ist man der grausamen Willkür aller umgebenden Kulturstaaten verfallen welche inmitten ihrer sonstigen Gesittung jene eine Wildheit aufrechterhalten haben und immer noch aufrechtzuerhalten sich bemühen, die da heißt: Keine Konvention!

XIII. Die Stellung der Niederlande zu einer Literarkonvention mit Deutschland und zur Berner Konvention.

Von **Otto Mühlbrecht** in Berlin.

Zum ersten Male seit ihrer Begründung hat die Association littéraire et artistique internationale ihren Kongreß nach Deutschland einberufen, und hat ihr diesjähriger Arbeits-Ausschuß einen Aufruf an alle diejenigen, welche an der Ausgestaltung des internationalen Schutzes des geistigen Eigenthums ein Interesse haben, erlassen, durch einen Beitrag zu der für den Kongreß bestimmten Festgabe ihr Interesse praktisch zu bethätigen. Ich benutze gern diese mir gebotene Gelegenheit aufs Neue die Nachtheile zu beleuchten, welche für Deutschland durch den Mangel einer Literarkonvention mit Holland sich ergeben; ich hoffe dabei, daß mit der Zeit die Macht der Verhältnisse sich stärker erweisen wird, als die Abneigung unserer Nachbarn, das geistige Eigenthum außerhalb der Grenzen ihres Landes ebenso anzuerkennen und zu schützen, wie es innerhalb dieser Grenzen geschieht.

Sind auch die Bemühungen der Regierungen in Holland und Deutschland zum Abschluß einer Literakonvention keineswegs als abgebrochen anzusehen, so ruhen dieselben doch seit Jahren in Folge der ablehnenden Haltung der Nächstbetheiligten in Holland. Es erscheint deshalb für uns geboten, immer wieder die Angelegenheit in Fluß zu bringen, damit sie nicht versandet. Und so gebe ich denn im Folgenden eine kurze Darstellung des bisherigen Verlaufs derselben.

Die Anregung zum Abschluß eines Vertrages zum gegenseitigen Schutze des Urheberrechtes an Schriftwerken 2c. zwischen dem Deutschen Reiche und dem Königreiche der Niederlande ist von Deutschland ausgegangen. Schon seit längerer Zeit machte sich in den Kreisen deutscher Schriftsteller, Komponisten und Verleger der Mangel einer Literarkonvention mit den Niederlanden unangenehm fühlbar. Besonders der Musikalien-Nachdruck wurde ganz systematisch und in sehr umfassender Weise in Holland ausgeführt. Eine Nachdruck-Firma, die correspondence musicale im Haag, hat allein viele Hunderte der besten Kompositionen unserer hervorragendsten Komponisten nachgedruckt und mit diesen Nachdruck-Ausgaben Holland, sowie diejenigen übrigen Länder mit denen Deutschland einen Literarvertrag nicht abgeschlossen hat, zum Schaden der deutschen Originalausgaben überschwemmt.

Der Bücher-Nachdruck trat in Holland allerdings verhältnißmäßig seltener auf, doch läßt sich eine ganze Reihe deutscher Bücher[1] aus neuerer Zeit nennen, deren Nachdruck allein Veranlassung genug bietet, eine Aenderung des jetzigen rechtlosen Zustandes anzustreben.

---

[1] Schillers und Goethes Werke sind beide noch vor ihrem Freiwerden nachgedruckt. Ebenso Körners und Bürgers Gedichte, Freiligraths und Geibels Gedichte, Hamerlings Werke, Heines Werke, Hefeles Konziliengeschichte, Döllingers Reformation, Jörgs Geschichte des Protestantismus, Schmids historischer Katechismus, Hefeles Kardinal Ximenes, Mooren, Nachrichten über Thomas von Kempen, Hirscher, Leben Mariä, Hahn-Hahn, Liebhaber des Kreuzes, deren Büchlein vom guten Hirten und deren Von Babylon nach Jerusalem, Florencourt, meine Bekehrung, Schleininger, Bildung des Predigers, Marx, Verbreitung der Reformation, Staudenmaier, Wesen der katholischen Kirche, Holzwarth, Abfall der Niederlande. Auch Schnorrs Bilderbibel ist auf dem Wege des lithographischen Ueberdruckes vollständig nachgedruckt.

Neben dem Nachdruck sind es aber namentlich die vielen Uebersetzungen deutscher Originalwerke, welche in Holland jahraus, jahrein erscheinen, die unsere Interessen in ganz erheblichem Maße schädigen. Kaum ist in Deutschland ein namhafter Autor auf irgend einem Literaturgebiete mit einer Novität auf dem Büchermarkte erschienen, so folgt ihm auch sogleich wie sein Schatten eine holländische Uebersetzung auf dem Fuße. Es liegt auf der Hand, daß der Absatz der deutschen Originalausgaben dadurch sehr beeinträchtigt wird, wenn auch die Holländer das Gegentheil behaupten, daß nämlich durch ihre Uebersetzungen erst die Aufmerksamkeit auf das Original hingelenkt und damit dessen Absatzgebiet erweitert werde. Dies muß entschieden bestritten werden, wenigstens ist der Schaden größer als der Vortheil; aber dieser pekuniäre Gesichtspunkt ist nicht der alleinige, der uns den Abschluß einer Literarkonvention wünschenswerth erscheinen lassen muß. Mitunter wird die Uebersetzung unter dem Namen des Autors in einer so verstümmelten, den holländischen Verhältnissen angepaßten Gestalt auf den Büchermarkt gebracht, daß der deutsche Autor, wenn ihm ein Dispositionsrecht zustände, nimmermehr seinen Namen zu dieser Publikation hergeben würde.

Diese beiden Interessen, die literarische Ehre des deutschen Autors und sein pekuniäres Interesse neben dem des Verlegers, waren und werden noch heute in Holland vielfach beeinträchtigt und haben eine allgemeine Verstimmung in den betheiligten Kreisen bei uns hervorgerufen. Das veranlaßte schon vor 30 Jahren den damaligen Vorsteher des Börsenvereins der deutschen Buchhändler, Herrn Julius Springer, der Sache näher zu treten; er ließ sich von mir, der ich durch einen mehrjährigen Aufenthalt im holländischen Buchhandel Kenntniß der dortigen Verhältnisse erlangt hatte, eine Denkschrift ausarbeiten und übergab diese im Januar 1872 den Akten des Börsenvereins. Bald darauf brach ein offener Konflikt zwischen Autoren und Verlegern in Deutschland und Holland aus. Ende 1873 brachte nämlich ein holländischer Verleger genau im Anschluß an die damals letzte, die 72. Ausgabe von Emanuel Geibels Gedichten einen Nachdruck in deutscher Sprache als 73. Ausgabe auf den holländischen und auch wohl internationalen Büchermarkt, und kurz darauf verfiel auch Ferdinand Freiligrath mit seinen Dichtungen dem direkten Nachdruck in deutscher Sprache in Holland.

Das gab den beiden genannten Dichtern Veranlassung zu einem öffentlichen Proteste, auch der mitbetroffene Verleger, die Cotta'sche Buchhandlung in Stuttgart, war darauf bedacht, eine Verbesserung dieses geradezu unerträglichen Zustandes herbeizuführen.

Meine Denkschrift wurde unter Zustimmung des Börsenvereins-Vorstandes seitens der Cotta'schen Buchhandlung durch den Druck weiteren Kreisen zugänglich gemacht, Freiligrath, Geibel und Edm. Hoefer appellirten an die deutschen Autoren und Verleger, und als Resultat ergab sich aus dieser Bewegung eine Petition an den deutschen Reichstag behufs Anbahnung eines Literar-Vertrages mit den Niederlanden, welche von etwa 300 namhaften Autoren und Verlegern unterzeichnet, und in deren Auftrage von mir unter Befürwortung des Professors von Gneist im Februar 1874 dem Reichstags-Bureau übergeben wurde. Die Petitions-Kommission, deren Berichterstatter in dieser Sache damals Professor von Schulte war, nahm einstimmig den Antrag an: „Der Reichstag wolle beschließen, dem Herrn Reichskanzler die Petition zur Berücksichtigung zu überweisen.“ Das geschah.

Um das Interesse für die Sache beständig rege zu erhalten, habe ich dieselbe Petition später dann noch dreimal, am 3. November 1874, am 20. Oktober 1876 und am 5. Februar 1878 dem Reichstage eingereicht und hierauf zuletzt den Bescheid vom Bureau des Reichstages erhalten, „daß nach der Erklärung des zu der Berathung zugezogenen Herrn Regierungs-Kommissarius die Verhandlungen mit der niederländischen Regierung einen günstigen Fortgang genommen haben, wenngleich dieselben zu einem Abschluß noch nicht gelangt sind.“

Unter der Hand erfuhr ich, daß der von unserer Regierung ausgearbeitete Vertrags-Entwurf im Haag auf wesentliche Bedenken nicht gestoßen sei, doch hätte die Verfolgung der

Sache mit Rücksicht auf die in Aussicht genommene Reform der einschlagenden niederländischen Gesetzgebung bisher auf sich beruhen bleiben müssen.

Diese Reform der einschlagenden niederländischen Gesetzgebung mußte allerdings vorhergehen, bevor die holländische Regierung den diesseits erbetenen Schutz des Urheberrechtes in Holland in ausreichendem Maße gewähren konnte. Bis dahin galt dort das Preßgesetz vom 25. Januar 1817, welches derartig mangelhaft war, daß beispielsweise die holländischen Kolonieen ungestraft dem Mutterlande, und umgekehrt, nachdrucken konnten. In literarischen und buchhändlerischen Kreisen in Holland war man seit langen Jahren schon darauf bedacht, dieses mangelhafte Gesetz durch ein neues zu ersetzen, und es ließ sich nicht in Abrede stellen, daß die holländische Regierung guten Grund hatte, das Eingehen einer Literar-Konvention mit Deutschland so lange abzulehnen, bis das erwartete neue holländische Gesetz perfekt geworden sei.

Das neue holländische Gesetz ward am 28. Juni 1881 veröffentlicht, trat in Kraft am 1. Januar 1882, und in loyaler Weise wurden nun seitens der holländischen Regierung die Verhandlungen fortgeführt. Es sprachen schon damals viele Anzeichen dafür, daß man dem Zustandekommen der Konvention in den Kreisen der Schriftsteller und des Buch- und Musikalienhandels Schwierigkeiten bereiten, daß man Deutschland gegenüber den äußersten Widerstand versuchen würde.

Holland ist bekanntlich der Berner Konvention nicht beigetreten, es hat bis jetzt nur drei Verträge zum Schutze des geistigen Eigenthums mit anderen Staaten abgeschlossen: den ersten mit Frankreich im Jahre 1855 (mit Zusatzvertrag von 1860), gezwungenermaßen, weil Frankreich damals keinen Handels- und Schifffahrtsvertrag mit den Niederlanden abschließen wollte ohne Literar-Konvention; den zweiten mit Belgien im Dezember 1858 und einer dritten mit Spanien am 27. Juni 1863. In den Beilagen meiner vorerwähnten Denkschrift habe ich die Verhandlungen zusammengestellt, welche in Angelegenheit dieser Verträge seinerzeit in den holländischen Generalstaaten, im Schoße des Buchhändlerverbandes und zwischen Ministerium und Buchhandlung stattgefunden haben. Aus diesen Verhandlungen ließ sich für uns folgern, daß der holländische Buchhandel sich zu allem bereit erklären würde, wenn ihm nur das Recht zugestanden sei, ohne Beschränkung aus dem Deutschen übersetzen zu dürfen. Das aber durfte von unserer Seite nicht zugestanden werden, kein Vertrag ohne Uebersetzungsrecht!

Man konnte aber noch weitere Folgerungen ziehen aus dem Verhalten des holländischen Buchhandels seit dem Vorgehen der Cotta'schen Buchhandlung im Verein mit Geibel, Freiligrath und Hoefer. Die Petition an den deutschen Reichstag nebst meiner von der Cotta'schen Buchhandlung verbreiteten Denkschrift hat viel böses Blut gemacht. Es hat an der schärfsten Befehdung hier wie dort nicht gefehlt; auf beiden Seiten sind dabei Fehler gemacht. In Deutschland wurde irrthümlicherweise die Uebersetzung meistens dem Nachdruck gleichgestellt, und mancher unserer geschädigten Autoren hat sich zu den maßlosesten Aeußerungen des Unmuthes hinreißen lassen, dabei ganz außer acht lassend, daß man in Holland heute noch unter dem Schutze des Gesetzes gerade so ungehindert nachdrucken und übersetzen darf, wie es bei uns vor nicht gar langer Zeit noch geschehen konnte und auch geschah.

Auf holländischer Seite wiederum suchte man den Nachweis zu führen, daß die Nachdrucker Nicht-Holländer, meistens eingewanderte Deutsche seien, daß also das odium des literarischen Diebstahls auf das Anklage erhebende Deutschland zurückfalle, dabei außer acht lassend, daß es ganz gleichgültig ist, wer nachdruckt, und daß der Kern der Sache ist, daß ohne Literar-Konvention Jedermann in Holland deutsche Bücher nachdrucken kann. Die Fehde hatte sich auf beiden Seiten auf ein falsches Gebiet verirrt, doch ging aus allen Aeußerungen auf holländischer Seite hervor, daß man das Uebersetzungsrecht nicht aufgeben zu können glaubte.

Das holländische Gesetz vom 28. Juni 1881 zur Regelung des Autorrechtes unterscheidet sich von unserm Gesetz vom 11. Juni 1870 hauptsächlich in Bezug auf die Dauer des ge-

währten Schutzes. Bei uns gilt die Schutzfrist für die Lebensdauer des Urhebers und 30 Jahre nach dem Tode desselben, in Holland 50 Jahre nach dem Erscheinen der Druckschrift, und, wenn der Verfasser diesen Termin überlebt, für ihn lebenslänglich. Bemerkenswerth ist aus der Verhandlung der zweiten Kammer der Generalstaaten am 2. Juni 1881, in welcher der Antrag gestellt war, die Schutzdauer auf 30 Jahre herabzusetzen, daß der Justizminister die längere Schutzfrist „mit Rücksicht auf die Verträge, welche mit dem Auslande abzuschließen seien" nicht verkürzt zu sehen wünschte.

Ein weiterer Unterschied zwischen beiden Gesetzen ist der, daß in Holland alle Druckschriften, welche einen Schutz genießen wollen, eingetragen werden müssen, während bei uns nur die anonym oder pseudonym erschienenen Druckwerke der Eintragung unterliegen. Artikel 10 des holländischen Gesetzes bestimmt: „das Urheberrecht ꝛc. erlischt, wenn nicht der Urheber ꝛc. zwei auf dem Titelblatt, oder in Ermangelung desselben auf dem Umschlag eigenhändig gezeichnete Exemplare binnen Monatsfrist nach der Herausgabe an das Justizministerium einsendet. Der Einsendung ist eine vom Drucker unterzeichnete Erklärung beizufügen, woraus ersichtlich ist, daß das Werk in seiner innerhalb des Reiches befindlichen Druckerei gedruckt ist. Das Verzeichniß solcher beim Ministerium eingegangenen Druckschriften wird allmonatlich im Nederlandtschen Staatscourant veröffentlicht. Die Eintragung selbst findet unentgeltlich statt, ebenso empfängt der Verleger ꝛc. seine Bescheinigung, und nur für spätere Auszüge aus dem Register sind Kopialgebühren zu erlegen.

In Bezug auf Uebersetzungen bestimmt Artikel 5:

Das Recht zur Veröffentlichung von Uebersetzungen gehört dem Urheber, wenn er bei der ursprünglichen Ausgabe das Uebersetzungsrecht sich auf dem Titelblatte, oder in Ermangelung desselben auf dem Umschlage ausdrücklich vorbehalten, und binnen 3 Jahren nach der ursprünglichen Herausgabe seine Uebersetzung durch den Druck veröffentlicht hat.

Die Entschädigungen und Strafen bei Kontraventionen laufen in beiden Ländern ziemlich auf dasselbe hinaus; wer Urheberrecht verletzt, kann in beiden Ländern, unbeschadet der civilrechtlichen Entschädigung, in Geldstrafe bis zu höchstens 2000 fl., eventl. 3000 Mk. genommen werden. Wer aber Nachdruck verbreitet, kann in Holland nur mit Geldstrafe bis zu höchstens 600 fl. bestraft werden; dagegen wird in Deutschland der Verbreiter dem Urheber des Nachdrucks gleichgestellt. In beiden Ländern findet Strafverfolgung nur auf Antrag des Geschädigten statt.

Ein Unterschied besteht noch in dem Verbleib der von Rechtswegen eingezogenen Exemplare. Holland überweist dieselben von Amtswegen unentgeltlich dem Geschädigten, wenn er sich zur Empfangnahme acht Tage nach rechtskräftigem Erkenntniß meldet, sonst werden die Exemplare vernichtet. In Deutschland steht es dem Geschädigten frei, die Nachdrucks-Exemplare gegen die Herstellungskosten zu übernehmen. In beiden Ländern kann im Privatbesitz befindlicher Nachdruck nicht mit Beschlag belegt werden.

Man sieht, daß die holländische Gesetzgebung sich in allen wesentlichen Punkten von der deutschen nicht weit entfernt und daß die Rechte unserer Autoren ꝛc., sofern diese die vorgeschriebenen Formalitäten pünktlich erfüllen, nach Abschluß der Konvention unter sicherm Schutze stehen werden. —

Gegen den bis jetzt unerledigten Entwurf der beabsichtigten Literar-Konvention läßt sich im Großen und Ganzen nichts einwenden. In der Hauptsache hat man den „Entwurf eines Vertrages zum Schutze des Urheberrechts ꝛc." zu Grunde gelegt, welcher von der, durch den Börsenvereins-Vorstand in Heidelberg vom 4.—6. September 1871 versammelten Berathungs-Kommission ausgearbeitet wurde. Diesem Entwurfe ist bekanntlich der preußisch-französische Literar-Vertrag von 1862, sowie das Reichsgesetz vom 11. Juni 1870 zu Grunde gelegt; von Seiten des deutschen Buchhandels, aus dessen Schoße er hervorgegangen, dürfte also wohl Niemand etwas dagegen einzuwenden haben. Die Zusätze, welche gemacht sind, können nur

als eine Verbesserung des Heidelberger Entwurfs angesehen werden, indem damit den besonderen vorliegenden Umständen Rechnung getragen wird.

Dieser Entwurf wurde von den Vertretern der beiderseitigen Regierungen am 13. Mai 1884 im Haag unterzeichnet, am 13. Juni desselben Jahres dem deutschen Reichstage vorgelegt, und in dritter Lesung von diesem, ohne jede Debatte am 19. Juni 1884 angenommen. Im Haag wurde der Entwurf erst im September 1884 der Zweiten Kammer zur Berathung vorgelegt, man hat ihn aber nicht im Plenum berathen, er wurde einer Kommission überwiesen, welche in ihrem Bericht vom 1. Juli 1885 dem Hause die Nicht-Annahme in der vorliegenden Form empfohlen hat.

Denn sofort nachdem die Vorlage der Zweiten Kammer zugegangen war, erhoben sich im Lande alle Stimmen dagegen. Die verschiedenen Buchhändler-Vereine (Vereenigung ter bevordering van de belangen des boekhandels. — Nederlandsch uitgeversbond. — Collegie Eendracht. — Rothaan und Genossen. — Noordhoff und Smit) sandten Adressen an die Kammer, in welchen die Ablehnung der Vorlage gefordert wurde. Und die gesammte Presse war einig darin, daß mit der Annahme dieser Konvention das Todesurtheil für die holländische Buch-Industrie gefällt sein würde. Es gab nur wenige Männer, welche sich für ihre entgegengesetzte Meinung öffentlich zu kompromittiren wagten, und diese wenigen wurden überall sofort von der Presse mundtot gemacht. Was Wunder, daß unter solchen Umständen die Mitglieder der Zweiten Kammer derartig eingeschüchtert waren, daß sie sich auf eine Verhandlung über die Vorlage gar nicht einließen. Wie viele der Abgeordneten besitzen überhaupt eine solche Sachkenntniß in der Frage, daß sie sich ein eigenes Urtheil bilden können? Die Opposition verquickte außerdem die sachliche Frage mit der Politik, sprach von einer Vergewaltigung durch Deutschland, appellirte an den Patriotismus, und hatte damit leichtes Spiel bei der urtheilslosen Menge. Genug, die Sache blieb hängen; die Verhandlungen sind nicht abgebrochen, der Antrag ist nicht offiziell abgelehnt, aber man hüllt sich seitdem in ein diplomatisches Schweigen, das sehr beredt ist.

Seitdem sind zehn Jahre vergangen, und es hat inzwischen ein bemerkenswerther Umschwung bei unsern Nachbarn sich zu vollziehen begonnen. Auf der 76. jährlichen Hauptversammlung der „Vereeniging ter bevordering van de belangen des boekhandels“ am 2. August 1893 in Amsterdam war der Antrag gestellt: die Versammlung möge eine Kommission von fünf Mitgliedern ernennen, welche der nächsten Versammlung einen Bericht zu erstatten habe über folgende Fragen:

1. Ist der Beitritt Hollands zur Berner Konvention vom Standpunkte der Billigkeit und eines wohlverstandenen Handelsinteresses wünschenswerth? und wenn ja,
2. ist es wünschenswerth, daß unser Verein sich deshalb an die Regierung wendet?

Der Antragsteller, der diese Fragen auf die Tagesordnung gebracht hatte, führte aus, es entspreche nicht den Interessen des Landes, hinter den anderen gebildeten Nationen zurückzubleiben, die jetzt beinahe alle der Konvention beigetreten seien. Die Nothwendigkeit, daß das Uebersetzungsrecht besser geschützt sein müsse, stelle sich in unabweisbaren Thatsachen immer dringender heraus. Beweise für die unhaltbare Stellung des holländischen Autorrechtes liefere unter Anderem das benachbarte Belgien. Der jetzige Zustand müsse verbessert werden.

Der folgende Redner hielt den Beitritt für schädlich; man würde sich durch diesen der eigenen Freiheit berauben. Die holländische Literatur könne nicht für sich allein existiren; sie sei gezwungen, fortwährend Anleihen bei Deutschland, Frankreich und England zu machen.

Der Vorsitzende der Versammlung erkannte zwar die Richtigkeit dieser Ausführungen an, sah darin aber keinen ausreichenden Grund, den Antrag abzulehnen. Der Antrag wurde dann mit vierundsechzig gegen sechsundzwanzig Stimmen angenommen, und die Kommission ernannt.

Der von dieser Kommission nach einem Jahre erstattete Bericht lautete folgendermaßen:

es sei erwünscht, daß Holland der Konvention beitrete; weil jedoch im Buchhandel

große Bedenken dagegen vorhanden seien, und außerdem der von der Berner Konvention auf zehn Jahre ausgedehnte Schutz für Uebersetzungen im Widerspruch stehe mit dem holländischen Gesetz vom 28. Juni 1881, das nur Schutz auf fünf Jahre gewähre, so empfehle die Kommission den Beitritt nur unter der Bedingung, daß der Uebersetzungsschutz für Holland ausnahmsweise auf fünf Jahre ermäßigt werde.

Wenn das nicht möglich sei, so empfehle die Kommission, einzelne Verträge mit den verschiedenen Staaten unter Zugrundelegung der Berner Konvention zu schließen; man werde damit den Gründen von Recht und Billigkeit gerecht und wahre doch auch die Interessen des holländischen Buchhandels.

Nun ist ja nicht darauf zu rechnen, daß Artikel 5 der Berner Konvention, der den Schutz gegen unbefugte Uebersetzungen auf zehn Jahre nach der Veröffentlichung des Originalwerkes garantirt, nach dem Vorschlage obiger Kommission auf fünf Jahre geändert wird; auch kann eine Ausnahme zu Gunsten Hollands nicht gestattet werden.

Dagegen begrüße ich den zweiten Vorschlag der Kommission, Verträge mit den einzelnen Staaten zu schließen mit 5jährigem Schutze gegen Uebersetzungen, als sehr willkommen. Nach meinem Dafürhalten ist diese Frist durchaus genügend, und wenn der übrige holländische Buchhandel dem Vorschlage der Kommission Folge geben wollte und sich bereit finden ließe, mit Deutschland einen Literarvertrag auf dieser Grundlage zu schließen, so könnten beide Theile damit zufrieden sein, und der jetzt bald 30 Jahre schwebende Konflikt zwischen den deutschen und den holländischen Autoren und Verlegern wäre damit endlich beigelegt.

Dazu ist indessen vorläufig noch keine Aussicht, denn die Vereeniging hat am 14. August 1894 in ihrer 77. in Amsterdam abgehaltenen Jahresversammlung mit 65 gegen 26 Stimmen den Vorschlag der Kommission abgelehnt.

Dieses Beharren der Majorität auf dem bisherigen Standpunkte kann nur dazu dienen, das Ansehen der holländischen Autoren und Verleger im Auslande zu schädigen. Das hat die Minorität wohl herausgefühlt, und sehr richtig führte ihr Sprecher in der Versammlung aus:

„Uebersetzen ohne Entschädigung ist von Nachdrucken nicht zu unterscheiden. Wer zugiebt, daß Talent ein Kapital ist, muß auch zugeben, daß für die Benutzung dieses Kapitals Rente gezahlt werden muß. Wenn wir das Werk eines Autors, ohne Rente dafür zu zahlen, übersetzen, so berauben wir ihn seine Rente."

Auch der Vorsitzende der Versammlung unterstützte den Vorschlag der Kommission, indem er unter Anderem ausführte,

es sei eine moralische Pflicht für Holland, sich den internationalen Bestimmungen über das Autorrecht zu unterwerfen. Wäre dieses Recht nicht im sittlichen Gefühl begründet so würden die Gesetzgeber der verschiedenen Staaten es nicht unter ihren Schutz gestellt haben u. s. w.

Die Majorität der Versammlung war aber nicht gewillt sich auf diesen sittlichen Standpunkt zu stellen; für sie war lediglich das merkantile, materielle Interesse maßgebend, und von diesem geleitet ging man über den Kommissionsbericht zur Tagesordnung über.

Wenn nun auch hiernach auf einen baldigen Beitritt Hollands zur Berner Konvention noch nicht zu rechnen ist, so ist doch die Thatsache sehr bemerkenswerth, daß im holländischen Buchhandel selbst das Gefühl sich regt, wie das Land durch ein weiteres Fernbleiben von dem internationalen Verbande leicht die Achtung der Nachbarstaaten einbüßen könnte. Bis dahin war die Frage in Holland überhaupt nicht diskutirbar. Aber wie kürzlich auch die skandinavischen Buchhändler in die Berathung der Frage des Beitritts zur Berner Konvention eingetreten sind, so hat man auch in Holland sich der Sache jetzt nicht mehr entziehen können. Wohin sollte auch der fortgesetzte Widerstand auf die Dauer führen? Es giebt unter den Autoren wie Buchhändlern, der dem Verbande noch nicht angehörenden Länder eine immer mehr

zunehmende Zahl von Männern, die mit richtigem Takt herausfühlen, daß es sich mit dem nationalen Ehrgefühl nicht mehr vereinigen lasse, den von allen Kulturstaaten anerkannten Grundsätzen für den Schutz des Urheberrechtes fern zu bleiben. Die betreffenden Länder werden dem schweren Drucke der öffentlichen Meinung nicht lange mehr widerstehen können und nachgeben müssen, sonst dürfte man in den verbündeten Ländern schließlich zu Repressalien greifen. Und auf einen Punkt will ich noch besonders aufmerksam machen; es heißt immer; wir können ohne die deutsche, französische und englische Literatur nicht existiren, denn unsere eigene Produktion reicht für unser Bedürfniß nicht aus; wir können auf die Benutzung eurer Erscheinungen nicht verzichten und — aus *diesem* Grunde können wir keine Verträge abschließen. So liegt die Sache aber gar nicht! Die *Benutzung* unser Literatur zu Uebersetzungen soll *nicht* verboten werden; aber es soll dafür *bezahlt* werden, Autor und Verleger sollen um die Zustimmung zur Uebersetzung gefragt und *entschädigt* werden, *das* ist der springende Punkt! Diese einfache *Geldfrage* wird so hingestellt, als habe die holländische *Literatur* daran ein Interesse. Das ist gar nicht der Fall. Das Gut, welches die holländischen Verleger benutzen wollen, sollen sie ehrlicher Weise käuflich erwerben; niemand wird ihnen dann etwas in den Weg legen; im Gegentheil, wir werden uns freuen, wenn sie auch weiterhin, recht viel aus dem Deutschen übersetzen.

Man hat mir auch von Holland aus entgegnet: ich müsse doch wissen, das Verlegen guter Uebersetzungen in Holland koste heute schon viel Geld; denn gewöhnlich kaufe man das Uebersetzungsrecht in der Form, daß man sich vom deutschen Verleger vor der allgemeinen Versendung ein Exemplar verschaffe und auf diese Weise einen Vorsprung vor anderen Verlegern in Holland sichere. Mir ist das sehr wohl bekannt; denn auf meinen oft ertheilten Rath hin haben deutsche Verleger diesen Weg jetzt mit Erfolg einzuschlagen gelernt. Beide Theile, der deutsche wie der holländische Verleger, sehen ihren Vortheil dabei gewahrt. Um so unbegreiflicher muß es erscheinen, daß man im holländischen Buchhandel Bedenken trägt, diesen Weg, den bis jetzt nur wenige gehen, zu verallgemeinern und gesetzlich festzulegen. Gerade die wenigen Verleger, die bis jetzt mit Glück operirten, sollten den übrigen Kollegen in Holland ein Beweis dafür sein, daß sie getrost ihnen folgen können.

In ähnlicher Weise wie hier einige Buch-Verleger, haben auch die Musikalien-Verleger in Holland und Deutschland kürzlich zur Selbsthilfe gegriffen.

Die „Mittheilungen des Vereins der Deutschen Musikalienhändler“ brachten darüber kürzlich eine Notiz, nach welcher eine Anzahl hervorragender Musikalienhändler beider Länder sich vereinigt haben, um die Regierungen auf die Nothwendigkeit des Abschlusses einer Konvention zum gegenseitigen Schutze des musikalischen Eigenthumsrechtes hinzuweisen. Bis zum Inslebentreten des Traktates aber verpflichten sich die bedeutendsten Musikalienhandlungen Hollands weder selbst deutschen Musikverlag nachzudrucken, noch solchen Nachdruck zu vertreiben. Die deutschen Musikverleger, obgleich sie dem Nachdrucken holländischen Musikverlages stets fremd geblieben, sind doch den holländischen Kollegen gegenüber dieselbe Verpflichtung eingegangen.

Damit wären wir also auf dem Punkte angelangt, daß die Holländer nur ihre Regierung zu ersuchen brauchten, den jetzt seit zehn Jahren ruhenden Vertrags-Entwurf wieder bei der Zweiten Kammer der Generalstaaten einzubringen. Aber, wie schon gesagt, so weit sind wir noch nicht; solange sich nicht in den Kreisen der Autoren und Buchverleger eine Majorität findet, welche der Regierung die Garantie für die Annahme des Entwurfs erbringen kann, solange wird die Sache wohl noch ruhen. Und *wenn* sie wieder aufgenommen wird, so wäre zu wünschen, daß die Niederlande voll und ganz, und ohne jede Reserve der *Berner Konvention* beitreten. Schließlich ist dies doch der große Verband, in dem sich alle Kulturvölker zusammenfinden werden.

XIV. Zur Abgrenzung zwischen Autor- und Verlegerrecht.

Die moderne deutsche Gesetzgebung, betreffend den Schutz des geistigen Eigenthums, unterscheidet zwar hinsichtlich der Vervielfältigung literarischer oder künstlerischer Erzeugnisse deutlich und bestimmt zwischen dem Urheber dieser und dem Verleger, erkennt aber, von einzelnen Bestimmungen abgesehen, nur dem Ersteren ein besonderes Recht auf Schutz zu, während die Regelung der Verhältnisse des Verlegers seinem Privatabkommen mit dem Autor überlassen ist[1]. Artikel 3 und 11 Abs. 2 der in der Anmerkung erwähnten Uebereinkunft, wo dem Verleger an Stelle des Autors Schutz zugesichert wird, weil der Letztere entweder prinzipiell keinen Anspruch auf Schutz hat oder sich nicht zu erkennen giebt, bilden deshalb nur scheinbare Ausnahmen von der Alleinherrschaft, so zu sagen, des Autorrechts. Wenn neben diesem häufig auch vom Verlagsrecht die Rede ist und z. B. Osc. Wächter sein berühmtes Buch, welches den Schutz des geistigen Eigenthums nach den damals (1857) geltenden deutschen und internationalen Rechten behandelt, „Das Verlagsrecht mit Einschluß der Lehren von dem Verlagsvertrag und Nachdruck" betitelt hat, so ist natürlich „Verlagsrecht" nicht mit „Verlegerrecht" zu verwechseln. Vielmehr bezeichnet jenes „den hauptsächlichsten Inhalt des sogenannten Autorrechts" (Wächter S. 3), d. h. das Recht des Urhebers, sein Werk zu vervielfältigen und zu vertreiben oder Anderen zur Vervielfältigung und zum Vertriebe zu übergeben; ein Recht, welches unter Umständen seinen Träger wechselt, während das Autor-, bezw. das Verlegerrecht gerade den Träger des Verlagsrechtes zum Gegenstande hat.

Die erwähnte Bevorzugung des Autors — denn allein von literarischen Werken soll hier die Rede sein — vor dem Verleger ist keineswegs alt; nur ungefähr ebenso als die moderne Gesetzgebung über das geistige Eigenthum. Noch das Allgemeine Preußische Landrecht Th. I Tit. 11 § 996—1036 und Th. II Tit. 20 § 1294—1297a sieht zwar den zwischen Verfasser und Buchhändler geschlossenen Vertrag als die Grundlage des Verlagsrechtes an (§ 998), behandelt dieses aber vorwiegend vom Standpunkt des Verlegers aus, wie aus § 1021 hervorgeht, nach welchem „Vorstehende Einschränkungen des Verlagsrechtes zum Besten des Schriftstellers wegfallen, wenn" u. s. w. Man sieht, dort wird noch Verlagsrecht und Verlegerrecht als identisch angesehen. Vorher aber war Jahrhunderte lang überhaupt das Verlegerrecht allein in Frage, zum Theil durch die Privilegien oder durch obrigkeitliche Verordnungen gewahrt, während der Autor meist nur indirekt als Selbstverleger den Vortheil landesherrlicher Fürsorge genießen konnte.

Die Verhältnisse, die ich hierbei im Sinne habe, sind nicht unbekannt. Bis ins 18. Jahrhundert hinein konnte ein Verleger fast überall jedes Werk eines Autors, dessen er habhaft wurde, mit oder ohne dessen Zustimmung und Mitwirkung drucken, falls der Autor nicht gerade, was selten geschah, persönlich ein Privileg dafür erhalten hatte. Auch noch im 18. Jahr-

---

[1] Daß in den neuesten Gesetzen, z. B. im Gesetz des Norddeutschen Bundes vom 11. Juni 1870, berteffend das Urheberrecht an Schriftwerken u. s. w. sowie in der Berner Uebereinkunft, betreffend die Bildung eines internationalen Verbandes zum Schutze von Werken der Literatur und Kunst, vom 9. September 1886, für Autor durchweg der Ausdruck Urheber gebraucht ist, geschieht hauptsächlich, weil dies der umfassendere Ausdruck ist und — anders als „Autor" — auch von Kunstprodukten gebraucht wird.

hundert war bei uns bis zur Aera der bezeichneten Gesetzgebung der Autor nur durch Anstands-rücksichten der Verleger geschützt, die wohl deshalb regere wurden, weil die Theorie vom geistigen Eigenthum Boden gewann. Bis dahin, d. h. in den ersten Jahrhunderten der Buchdrucker-kunst, hatte der Autor wohl in den meisten Fällen, so lange er nämlich sein Manuskript in sicherer Verwahrung hielt, einen Einfluß auf die Wahl des Verlegers. War aber die Schrift zufällig oder mit Wissen des Autors in Abschriften verbreitet, so hing es nicht mehr von ihm ab, ob Jemand und wer die Schrift druckte. Man sah kaum ein Unrecht darin und der Verfasser empfand nur das unangenehm, daß ihm auf solche Weise die Gelegenheit zur Ueberwachung des Druckes entging, und daß vor allem das Manuskript oft in nicht druckfertigem Zustand in die Hände des Setzers kam. Ueber diesen Punkt klagen die Autoren nicht selten, nicht aber über einen Eingriff der Drucker in ihre Rechte. Z. B. stellt der Herausgeber eines undatirten, nach dem Verlegerzeichen in Antwerpen bei Eckert van Hombergh erschienenen Druckes der Versus psalmorum penitentie cum letanies von Aegiolius Delfus — vermuthlich ist dieser selbst der Herausgeber — in einem Anhang von fast einer Seite ein Verzeichniß der Fehler zusammen, welche in der ersten ohne Wissen des Verfassers („inscio Delfo") veranstalteten Ausgabe sich finden. Das war seine Rache und zugleich sorgte er so für die Korrektur der älteren unter seinem Namen gehenden Exemplare; von einem Rechtsanspruch auf den eigenen Verlag seiner Schriften sagt er nichts.

Der Grund dieses Verhältnisses der Autoren lag sicher darin, daß sie vom Verleger in der Regel kein Honorar erhielten, zur Ausbildung von Rechtsgewohnheiten daher jede reale Grundlage fehlte[1]. Die Verleger dagegen sahen sich sehr bald nach Erfindung der Buchdrucker-Kunst in der Lage, wesentliche und berechtigte Interessen von sich vertheidigen zu müssen. Die Beschaffung und Instandhaltung des Druckgeräthes und Druckerpersonals, die Vorbereitung eines Manuskriptes für den Druck und seine Korrektur, das Papier, das Binden und der Vertrieb eines Werkes verursachten so bedeutende Kosten, daß die Nachdrucker, welche ja viel leichter arbeiteten, zumal wenn ihnen günstigere Absatzwege zu Gebote standen, den ersten Drucker aufs empfindlichste schädigen, ja die Existenz einer Druckerei auf die Dauer gefährden konnten. Sich selbst und nicht die Autoren suchten daher die Verleger durch Erlangung von Privilegien zu sichern; ihnen allein wurde auch zunächst dieser Schutz zu Theil, soweit die Autoren nicht selbst als Verleger auftraten[2]. Am frühesten und häufigsten kommen Bücherprivilegien in dem handelsmächtigen und mit den Bedürfnissen des Handels voll vertrauten Venedig vor[3]. Das Privileg, welches dort die Signoria unter dem 18. September 1469 dem ersten Drucker Venedigs Johannes von Speier auf fünf Jahre verlieh[4], ist zwar vielmehr ein Monopol, da kein Anderer außer ihm so lange in Venedig drucken sollte; es ist das aber eine noch kräftigere Vorkehrung zu Gunsten des Drucker-Verlegers, und zwar dieses allein. Zum Glück für die frühe Entwickelung des Bücherdrucks in Venedig starb Johannes Spirensis schon 1470; die nachher von der Republik verliehenen Privilegien waren nie mehr ausschließende, sondern galten nur für die Werke, welche der bestimmte Drucker in einer bestimmten Zeit herstellen würde. Auch die Ernennung zum „Königlichen Drucker", von der in England 1504 in der Person des

[1] Wenn Wächter a. O. S. 4 von der Zeit „seit Erfindung der Buchdruckerkunst" schreibt, daß sich „in der Verwerthung der gedruckten Exemplare eine Quelle pekuniären Gewinnes für den Autor eröffnete", so ist sicher, daß diese Quelle lange Zeit sehr spärlich, sporadisch, fast nur tropfenweise floß.

[2] Gewöhnlich wird, indem man moderne Verhältnisse auf jene älteren Zeiten überträgt, die Verschieden heit der Lage, in der damals Verleger und Autoren sich befanden, nicht beachtet.

[3] Siehe C. Molitor bei Joh. Franke, der Abgabe der Pflichtexemplare ... (Berlin 1889) S. 57; C. Castellani, la stampa in Venezia (Ven. 1889) S. 69 ff. und Horatio F. Brown, the Venetian printing press (London 1891) S. 236 f.

[4] Zuerst abgedruckt von Jac. Morelli, monumenti del principis della stampa in Venezia (Ven. 1793), darnach in Panzer's Annal. III. S. 62; aus dem Original bei C. Castellani a. O. S. 69. f.

Will. Fowkes das erste Beispiel nachweisbar ist, war eine der Formen, in welchen die Landesherren die einzelnen Drucker, bezw. Verleger ihrer Territorien hinsichtlich des Absatzes ihrer Ware zu fördern suchten. Wirksam war der Schutz freilich nur, soweit die Macht des Landesherren reichte, aber es ist doch sicher, daß er in immer ausgedehnterem Maaße nach fester Praxis, von den Verlegern — nicht den Autoren — nachgesucht und ihnen gewährt wurde und daß er, wenn auch in beschränkter Weise, den Verlegern gewisse Rechte gewährt.

Die überaus lebhafte Bewegung, welche die Reformation im Buchwesen und auf dem Büchermarkt hervorbrachte, änderte nichts an dem Verhältniß von Autor und Verleger zum Staate und zwischen ihnen selbst. Ebenso wie den loyalen Bücherdruck beförderte sie mächtig den Nachdruck. Bei dem reißenden Absatz, den Luthers Schriften und andere der Reformationsliteratur fanden, wäre an sich damals die Zeit günstig gewesen, das Autorhonorar zu einer stehenden Einrichtung werden zu lassen und damit zunächst das Bedürfniß und die reale Grundlage für den Autorschutz zu schaffen. Der Nachdruck, gegen den bei der Zersplitterung des Reiches und der Ohnmacht der Centralgewalt die Privilegien wenig nützten, war ein Hinderniß; ferner ließen die idealen Motive, welche den Reformatoren und auch ihren Gegnern die Feder in die Hand gaben, nicht ein Literatenthum aufkommen, das von der schriftstellerischen Arbeit lebte oder davon doch so ansehnliche Vortheile hätte, daß ihre Wahrung geboten schien. Wenn also Luther gleich Anderen oft und lebhaft, ja heftig gegen den Nachdruck zu Felde zieht, so leitet ihn außer dem Rechtsgefühl persönlich nur das Interesse an einer korrekten Herstellung und würdigen Ausstattung seiner Schriften.[1] Nach des Konr. Cordatus Tagebuch über Dr. M. Luther (her. v. H. Wrampelmeyer, 1885) S. 190 hat dieser erklärt, im Hinblick auf den Ehrensold von 200 Gld., den er jährlich vom Herzog Johann von Sachsen erhielt, umsonst zu thun, was er „legendo, scribendo, praedicando“ thäte.[2] Gewisse Buchdrucker freilich, die überhaupt durch den Verlag seiner Schriften reich wurden,[3] suchten durch das Angebot eines Jahresgehaltes von 400 Gld. sein eminentes Schriftstellertalent in ihren Dienst zu stellen, er lehnte aber jedes derartige Anerbieten ab.[4] Die Gabe Frobens, des Basler Druckers, von welcher in einem Briefe Capito's an Luther vom 18. Februar 1519 die Rede ist, bezieht sich sicher auf Exemplare der von Froben verlegten Lutherschriften.[5] Anderen verargte es Luther übrigens durchaus nicht Honorar vom Verleger zu nehmen; bei Cordatus a. O. sagt er:

---

[1] Eigener Art wie Luthers Plan durch eine Vereinigung mehrerer großer Druckereien dem Nachdruck zu steuern (s. Fr. Kapp, Gesch. d. deutsch. B. H.'s S. 426 f.), ist der an K. W. Krüger's griech. Sprachlehre erinnernde Versuch, den er im II. Theile seiner Uebersetzung des Alten Testamentes (Wittenberg o. J. [1523] bei Melchior Lotter) macht, die Exemplare dieser rechtmäßigen Ausgabe von den Nachdrucken zu unterscheiden. Auf der Vorderseite des letzten Blattes sind unter zwei Wappen in Holzschnitt nebeneinander, links ein Schild mit dem kreuztragenden, sein Herzblut in einen Becher ausströmenden Lamme, rechts das Privatwappens Luthers mit den Buchstaben M L darüber. Darunter steht gedruckt:

Dis zeichen Sey zeuge | das solche bucher durch
meine Hand gangen sind | deñ des falsche druckes
vnd bucher verderbens | vleissigen sich ytzt viel
gedruckt zu Wittemberg.

[2] Vergl. bei H. E. Bindseil, M. Lutheri colloquia III S. 159, eine nur in der Form abweichende Version obigen Ausspruchs.

[3] Vergl. Bindseil I S. 410 f.

[4] S. bei Cordatus a. O. Calcographi me omnibus modis reiqunnt in servituten ipsorum“. Ausführlicher bei einer andern Gelegenheit (s. Bindseil III S. 186) „Es hetten ihm Buchdrucker ierlich 400 fl. wollen geben, daß er ihnen seine exemplaria tzustellete . . . . Aber da mir gott tzunor kam per Electorem, so habe ich meine lebetage kein exemplar verkaufft“ u. s. w.

[5] M. Luther's Briefwechsel Her. v. Enders, I (1884) Nr. 150 S. 425: Monimenta tua iunctim expressimus, sicut ex dono Frobenii cognosces, statim post nundinas Francofordianas.

Ideo nolo, ut D. Creutziger aliquid faciat sine Mercede. Weitere Beispiele von Autorenhonoror aus jener Zeit hat Fr. Knapp a. a. O. S. 313 f. zusammengetragen. Speziell in Italien war es damals bereits nichts seltenes, wohl als Folge der starken Zunahme von humanistisch gebildeten und thätigen Leuten, die mittellos waren und um Lohn ihre schriftstellerische Arbeit anboten.[1]

Vielleicht beruht es auf diesem Umstand, daß wir in Italien, und zwar wieder in Venedig, zuerst von einer Maßregel zum Schutze der Autoren gegenüber den Druckern lesen. Am 7. Februar 1545 (1544) erklärte daselbst der Rath der Zehne, daß einige Drucker jener Stadt in ihrer Kühnheit und Gewinnsucht so weit gingen, auf Grund ihrer Druckerlaubniß Schriften zu drucken mit Nennung der Verfasser, aber ohne deren Wissen und selbst gegen ihren Willen. Er beschloß daher, daß (in Venedig) nichts gedruckt oder an Büchern verkauft werden dürfe, ohne daß der Drucker der zuständigen Behörde, den Refformatori dello Studio in Padua, urkundlich die Einwilligung des Autors oder seiner nächsten Erben nachweise. Auf Uebertretung des Gebotes wurde Geld- und Gefängnißstrafe sowie Vernichtung der Bücher gesetzt.[2] Langen Bestand wird diese Bestimmung so wenig gehabt haben, wie viele andere der venezianischen Republik, die den Buchhandel betrafen. Jedenfalls blieb sie ohne nachhaltige Wirkung; dazu waren dort, von der territorialen Zersplitterung abgesehen, der Humanismus und der Buchhandel zu schnell im Rückgange begriffen, überdies auch die Ueberproduktion an Büchern zu groß.[3]

Dieselben Verhältnisse wie zu Luthers Zeiten finden wir in Elisabeth's Zeitalter in England wieder. Ich wähle absichtlich Epochen von literarischer Bedeutung für die historische Skizze. Die Verleger veröffentlichten Texte noch lebender Autoren oft ohne ihr Vorwissen, nicht selten auch gegen ihren Willen. Bei umfangreichen Werken war es freilich im Interesse des Druckers sich der Zustimmung und Hülfe des Verfassers zu versichern, da dieser mit seinem ganzen Anhang dann den Absatz des Werkes zu fördern suchte, unter Umständen selbst zu den Kosten des Druckes zuschoß. Auch sonst lag es ja in der Natur der Sache, daß der Verleger für den ersten Druck einer Schrift das Manuskript zumeist aus der Hand des Autors erhielt

[1] Vergl. z. B. Ed. Frommann, Aufsätze z. Gesch. des B.H.'s im 16. Jahrh. Heft 2 (Jena 1881) S. 92 Anm. 2.

[2] Siehe Hor. F. Brown a. a. O. S. 211; vergl. S. 79 f. Bei dem Interesse, welches dieser ersten Probe gesetzgeberischen Schutzes der Autoren zukommt, drucke ich aus Brown die Urkunde ab: [Cons. X Com. R° 16.] MDXLIIII. Die VII. Februarii. In Cons. X: È accresciuta in tanto l'audacia et cupidità di guadagno di alcuni stampatori in questa nostra città, che si fanno licito de imprimer quel che li pare, et nominar li compositori di quelle cose che stampano, senza alcuna loro scientia, anzi contra ogni loro voler: Essendo stà de ciò fatta querela alli capi di questo conseglio, con ricercar instantomente provisione, la qual si deve omnino far,.et però;

L'anderà parte, che de cetero alcun'impressor in questa nostra città non habbia ardimento stampar, nè stampata far vender alcuna opera in cadauna lengua, sel non consterà per authentico documento alli Refformatori dello Studio Nostro di Padoa, à chi la cognition di tal cosa è stà deputata, l'autor di quella, over li sui heredi più congionti esser contenti, et ricercar, che la si stampi, et venda, sotto pena di pagar ducato uno per cadaun libro et auttor che stampassero contra il presente ordine, et di star mere uno serrato in preson, et che li sian brusati tutti li libri, che si trovessero stampati di tal sorte, et l'accusator per il qual si venirà in luce della verità, habbia la mità della pena sopraditta, et l'altra mità vadi all'hospedal della pietà; et la presente parte sia publicata sopra le scalle di San Marco et Rialto. — Die im Anfang erwähnte, bereits geltende Verpflichtung der Drucker, die Verfasser der zu privilegirenden Schriften zu nennen, hatte offenbar nur Censurrücksichten zum Grunde.

[3] Dabei zeigten sich übrigens früh auch die Schattenseiten der Privilegien, indem infolge hassender Concurrenz solche für viele Werke im voraus genommen, dann aber nicht benutzt wurden, während sie doch Andere an gleichen Plänen hinderten. In Venedig wurden daher wiederholt — 1517 zuerst — alle bisherigen Privilegien aufgehoben.

und daher im Einverständniß mit ihm handelte, der dem Einen gewährte Schutz daher auch für den Andern galt. Die Einholung von Druckprivilegien erfolgte in England bereits regelmäßig gegen bestimmte Gebühren durch Eintragung der Titel in das Register des Stationers; nach der Einwilligung der Autoren wurde dabei nicht gefragt. Ein Aufsatz von Sidney Lee „An Elizabethan bookseller" (in Bibliographien p. IV. S. 474 ff. London 1895) bringt manche interessante Einzelheit in dieser Hinsicht bei. Besonders bezeichnet ist der Fall, daß der Buchhändler Will. Blount eine Schrift von Rob. Dallington (1561—1637), die ihm in die Hände gefallen war, im J. 1605 ohne dessen Wissen druckte — wahrscheinlich glaubte er nicht auf seine Einwilligung rechnen zu dürfen — und daß er sie sogar dem Verfasser widmete mit einer Entschuldigung seines Vorgehens. Die „licence" hatte er auch in diesem Falle erworben.

Kurz die Verfasser hatten damals für keine realen Interessen zu kämpfen und entbehrten daher der Grundlage zum Erwerb von Rechten; nur die Verleger hatten im Laufe der Zeit sich zum Theil Schutz gegen den Nachdruck erstritten, und in früh centralisirten Staaten wie England und Frankreich war dieser Schutz wirksam und von großer Bedeutung. Man darf somit für jene Zeit in gewissem Sinne von Verlegerrechten, nicht aber von Autorrechten sprechen. Der Staat hatte freilich kein Interesse daran den Verleger vor dem Autor zu bevorzugen, und wo Interessen der Letzteren ersichtlich geschädigt wurden, trat er unter Umständen, wie 1545 in Venedig, für sie ein. In England führte die frühe Regelung, welche die Verleger- und Buchhändlerverhältnisse im Anschluß an den festen Verband der Stationers' Company erfuhren, auch erst unter Königin Anna im Jahre 1709 zu einem Gesetz (a 8 c 19), welches die Autoren 14 Jahre lang, unter Umständen die doppelte Frist hindurch schützte; unterrichtete Mäner sollten dadurch zur Abfassung nützlicher Bücher angeregt werden.

Im allgemeinen bezweckten die Bestrebungen der Drucker- und Buchhändler-Korporationen, welche seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts zuerst in den Städten Italiens, dann in England, den Niederlanden und — unter Schutz und Aufsicht des Staates — in Frankreich eine wichtige Rolle spielen, zunächst und vor allem die Wahrung ihrer eigenen, d. h. der Verlegerinteressen. Auf Grund des Zunftzwanges gewährten sie den Verlegern ihres Verbandes Schutz, soweit ihre Macht reichte, was bei dem internationalen Charakter des Buchgewerbes für manche Literaturzweige nicht eben viel sagen wollte.

Dasselbe galt endlich in Deutschland auch noch im vorigen Jahrhundert, in der Zeit der höchsten Blüthe des Nachdrucks und des lebhaftesten Kampfes gegen diesen. Leipzig, damals der Vorort des norddeutschen Buchhandels, führte ihn vor allem; Süddeutschland und Oesterreich, durch Frankfurt a. M. begünstigt, traten — allerdings nicht ohne durch die Entwicklung des buchhändlerischen Verkehrs etwas dazu gedrängt zu sein — entschieden für die Nachdrucker ein.[1] Der Streit führte jedenfalls zunächst zu einer Klärung der Ansichten über den Raubdruck und in seinem schließlichen Verlauf zu gesetzgeberischen Maßregeln gegen den letzteren. Immer waren aber die Interessen der Buchhändler, in erster Linie der Verleger, auf beiden Seiten die treibende Kraft, und es muß auffallend scheinen, daß aus diesen Kämpfen heraus sich als letztes Ergebniß die Anerkennung des Urheberrechtes und nicht die eines Verlegerrechtes entwickelt hat.

[1] Eine interessante Entdeckung hat Dr. Milchsack in Wolfenbüttel gemacht (Instruktion f. d. Bearbeit. d. alph. Zettelkat. in d. Herz. Bibl. zu Wolfenbüttel. Nebst Erläuter. u. Beispielen 1893 S. 29 ff.), daß nämlich die Verleger unserer großen Schriftsteller und Gelehrten des vorigen Jahrhunderts gar häufig den eigenen Verlag d. h. gutgehende Ausgaben jener Autoren nachdruckten. Die betreffenden Exemplare sind mit genau denselben Typen sowie demselben Seiten und Zeilenabsatz, Druckfehlerverzeichniß u. s. w. wie die Originalausgaben gedruckt, unterscheiden sich aber doch unzweifelhaft im Satz, wie aus der verschiedenen Spazionirung und den abweichenden Druckfehlern hervorgeht. Mit Recht vermuthet Milchsack daß es sich dabei für die Verleger um Ersparung des Honorars gehandelt hat.

Die Verhältnisse der Autoren waren im 18. Jahrhundert günstiger geworden in Folge des lebhaften Aufschwunges, den entsprechend der mächtigen Bewegung der Geister auch der Buchhandel nahm und der die Unternehmungslust der Verleger wesentlich anregte. Die norddeutschen besonders die Leipziger Buchhändler, konnten, da Leipzig entschieden der Mittelpunkt des Buchhandels geworden war, den Verfassern günstigere Bedingungen gewähren und förderten, indem sie die bedeutenderen Autoren an sich zogen, dadurch wieder ihre eigenen Interessen.

Beide Theile, in gleicher Weise vom Nachdruck bedroht, wurden um so eifrigere Gegner desselben, je mehr dieser stellenweise blühte und ihnen von dem Gewinn der Arbeit zu entziehen suchte. Natürlich mußten diejenigen Verleger, welche gegen die Freibeuterei des Nachdrucks zu Felde zogen, auch ihrerseits die damals bereits vorhandenen sehr reellen Interessen der Verfasser respektiren. Die Gesetzgebung, welche den Verhältnissen gerecht werden wollte, konnte das Druckprivileg um so weniger in der alten Weise zur Grundlage der Bestimmungen machen, als längst die Ueberzeugung zum Durchbruch gekommen war, daß auch die nicht-privilegirten Schriften jedenfalls des eigenen Landes geschützt werden müßten. Da konnte nur das Prinzip des geistigen Eigenthums einen festen Boden schaffen, zumal die Einwilligung des Autors oder seiner Rechtsnachfolger schon vorher als Voraussetzung der Privilegien mehrfach ausgesprochen und im Laufe der Zeit immer mehr anerkannt worden war. So wurde das frühere Verhältniß gewissermaßen umgekehrt und der Autor geschützt, die Interessen des Verlegers aber wurden seiner privaten Vereinbarung mit dem Schriftsteller überlassen. Das Preußische Allgemeine Landrecht steht noch auf dem Standpunkt des Verlegerschutzes (s. oben § 1 f.), in unserm Jahrhundert aber ist wohl mit unter dem Einfluß des Kampfes um Gewerbefreiheit und überhaupt aus rechtstheoretischen Gründen — das Verlegerrecht immer mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Es zeigt sich das in dem noch geltenden Gesetz vom 11. Juni 1870, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken 2c., welches durch Art. 80, I Nr. 26 der Reichsverfassung auf das Deutsche Reich, im Jahre 1871 (22. IV.) besonders auf Bayern, und im Jahre 1873 (27. I.) auf Elsaß-Lothringen übertragen wurde. Dort gilt z. B. nach § 28 bei anonymen und pseudonymen Werken nicht, wie selbst nach der Berner Konvention (Art. 11), der Verleger sondern zunächst der Herausgeber, wenn ein solcher genannt ist, und erst in zweiter Linie der Verleger als Rechtsnachfolger des anonymen oder pseudonymen Urhebers (vergl. auch S. 2).

Mit diesem Zustand sind wenigstens in Deutschland die Verleger nicht unbedingt zufrieden; sie finden meines Erachtens mit Recht Lücken und Mängel darin und suchten diesen zunächst durch eine besondere Verlagsordnung abzuhelfen. Im Jahre 1893 wurde sie nach dreijähriger Vorbereitung und nachdem sie ein Jahr lang probeweise in Geltung gewesen war, von der Hauptversammlung des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler definitiv angenommen.[1] Es wird den Mitgliedern des Vereins empfohlen, sie bei Abschluß ihrer Verträge als Grundlage und durch ausdrückliche Bezugnahme darauf als Ergänzung zu benutzen. Da sie überdies in den — übrigens seltenen — Streitsachen zwischen Autor und Verleger wahrscheinlich zur Feststellung des Geschäftsgebrauches angezogen und vom Richter benutzt werden wird, so scheint sie berufen, neues Recht zu schaffen oder doch vorzubereiten. Schon deshalb verdient diese Verlagsordnung — ich bezeichne sie im folgenden meist kurz mit V.O. — volle Beachtung der Schriftsteller sowie der Juristen. Außerdem hat aber der Buchhändler-Börsenverein im Jahre 1893 einen außerordentlichen Ausschuß zu Vorschlägen und Anträgen behufs einer Revision der Gesetze über das Urheberrecht eingesetzt und dieser ist seitdem eifrig mit der Vorbereitung jener beschäftigt. Die Verhandlungen und Entwürfe der Kommission sind zwar gedruckt, aber nicht im Buchhandel erschienen und waren mir nicht zugänglich. Auch würde ich Bedenken tragen, im Flusse befindliche Verhandlungen, die noch nicht an die Oeffentlichkeit gelangt sind, zum Gegenstand einer öffentlichen Erörterung zu machen. Anders mit der V.O., welche in Kraft ist und

---

[1]) S. Börsenblatt f. d. D. B. H. 1893 Beil. zu Nr. 115.

nicht allein interne Angelegenheiten des Buchhandels betrifft. Sie läßt ausreichend die Wünsche und Bestrebungen der deutschen Verleger erkennen, die namentlich in solchen Fällen, wo die Verleger dem Autor gegenüber als Besteller und Unternehmer auftreten, sich durch die gegenwärtige Gesetzgebung nicht befriedigt fühlen. Der abweichende Standpunkt tritt besonders dann zu Tage, wenn neue Auflagen von Verlagsartikeln nöthig werden und kontraktliche Bestimmungen darüber nicht getroffen sind.

Noch während die V. O. des Buchhändler-Börsenvereins berathen wurde, arbeitete der Deutsche Schriftsteller-Verband den Entwurf einer deutschen Verlagsordnung aus (= Schr.-E.), welcher in der ord. allg. Versammlung des Verbandes vom 13. und 14. September 1891 angenommen wurde.[1] Er ist sehr eingehend und vertritt sehr entschieden den Standpunkt der Schriftsteller, aus welchen jener Verband zumeist besteht. Auf die wichtigsten Abweichungen des Schr.-E. von der V. O. komme ich später noch kurz zurück. Hier mögen zunächst einige Bemerkungen zur Klarlegung des allgemeinen Standpunktes Platz finden.

Erfahrungsgemäß werden sehr oft Verlagskontrakte auf Grund kurzer Korrespondenzen oder mündlicher Versprechungen abgeschlossen, die wenig mehr als eine Anfrage des Autors wegen Annahme seines Manuskriptes und die Einwilligung des Verlegers, bezw. das Umgekehrte enthalten, oder die wirklichen Verträge bleiben doch in wesentlichen Punkten unvollständig. In vielen, wenn auch vielleicht nicht den wichtigeren Fällen ist der Autor froh einen Verleger zu finden, die Möglichkeit erneuter Auflagen liegt zu fern, um sie überhaupt zu erwägen. Fast immer steht ferner der Autor dem Verleger nach an Geschäftskenntniß. Andrerseits ist ohne Zweifel der Verleger derjenige, der bei Veröffentlichung einer Schrift pekuniär in der Regel allein das Risico trägt; dem Autor ist die Honorarzahlung, wenn eine solche überhaupt erfolgt, meist gesichert, auch muß der Verleger vom Gewinn seiner Unternehmungen leben, während der Schriftsteller nur ausnahmsweise allein auf den Ertrag dieser Arbeit angewiesen ist, sie sich ihm oft auch auf andere Weise bezahlt macht. Ebenso nachdrücklich muß aber betont werden, daß einen wirklichen Ersatz für Zeit und Mühe das Verlegerhonorar nur in seltenen Fällen dem Autor bietet und dieser deshalb für solche Fälle, wo seine Arbeit sich gelegentlich als gewinnbringend erweist, im Gesetz einen ausreichenden Schutz finden sollte. Daß z. B. die Schrift „Rembrandt als Erzieher“ (1890) mehr als 40 Auflagen erleben würde, hat gewiß weder Verfasser noch Verleger vorausgesehen. Wie wichtig ist es daher für einen Autor in der Lage jenes den Verlagsvertrag vorsichtig abzufassen oder, wenn er lückenhaft blieb, durch das Gesetz geschützt zu werden.[2]

Im allgemeinen darf man der Verlagsordnung die Anerkennung nicht versagen, daß sie klar, gründlich und mit gutem praktischen Blick, meist auch mit Wahrung der Interessen des Autors die einschlägigen Verhältnisse zu regeln sucht. In den Verhandlungen über den Schr.-E. werden (a. O. No. 27, S. 265) als Hauptpunkte, in denen die Interessen der Schriftsteller mit denen der Buchhändler in Kollision gerathen, beispielsweise vier hervorgehoben, die Bestimmungen (1) über das Honorar (2), über die Stärke der Auflage, (3) über die Uebertragbarkeit des Verlagsrechtes auf einen andern Unternehmer ohne Genehmigung des Autors, (4) über den im Konkursverfahren zu beanspruchenden Schutz. Hiervon halte ich den Anspruch der Schriftsteller auf ein angemessenes Honorar, auch wenn ein solches nicht verabredet war, für unberechtigt, höchstens dürfte man an einen Antheil vom Gewinn denken. Beim zweiten Punkte sind meines Erachtens verschiedene Arten von Verlagsartikeln zu unterscheiden und verschieden zu

---

[1] Abgedruckt im Organ des genannten Verbandes, der „Deutschen Presse“ 1891 Nr. 19 (vergl. Nr. 27). Durch Vermittelung einer hiesigen Buchhandlung erhielt ich diese Nummern aus der Bibliothek des Buchhändler-Börsenvereins freundlichst geliehen, wofür ich auch an dieser Stelle verbindlich danke.

[2] Ich will damit in keiner Weise aussprechen, daß gerade in jenem Falle sich Anlaß zu Differenzen geboten hätte.

behandeln, so daß die Frage nicht allein lautet, ob 1000 oder 2000 als Normalzahl anzusehen sind. Auch in Punkt 3 (s. Schr.=E. § 4) möchte ich individualisiren und im Falle des Verkaufs einzelner Verlagsartikel den Verfassern Rücktritt vom Vertrag ohne Entschädigungsanspruch freistellen, so weit jene durch den Verkauf zu Leistungen an neue Verleger verpflichtet würden, während der Verkauf bereits hergestellter Verlagsartikel — für die eine Auflage — nicht zu beanstanden wäre. In Bezug auf Punkt 4 endlich (s. Schr.=E. § 35), die Rechte des Schriftstellers im Falle des Verlegerkonkurses, scheinen mir die Vorschläge des Schr.=E. ganz sachgemäß.

Wichtiger scheinen mir indeß noch einige andere Punkte der Verlagsordnung zu sein und zu Bedenken hinsichtlich der Abgrenzung der beiderseitigen Interessen Anlaß zu geben. Hinsichtlich der Urheberschaft der Verlagsartikel werden in der V. O., vom Kommissionsverlag abgesehen, im Grunde nur zwei Möglichkeiten unterschieden: Einmal die Fälle, in denen der Verfasser unbedingt und zweifellos die Initiative zur Abfassung des betreffenden literarischen Werkes gehabt hat. In diesen soll er das Verlagsrecht haben und die in der Regel an einen Verleger durch Vertrag erfolgende Uebertragung dieses Rechtes (§ 2) nur für eine Auflage gelten, falls nicht vertragsmäßig etwas anderes bestimmt ist (§ 29). „Wenn dagegen der Verfasser den Auftrag des Verlegers angenommen hat, ein literarisches Unternehmen nach einem vom Verleger gegebenen Plane auszuführen, so steht das Verlagsrecht dem Verleger ohne weiteres zu" (§ 5). Dies ist der zweite, allein noch vorgesehene Fall. Es ist zu befürchten, daß in der Praxis von den Verlegern dieser Bestimmung eine sehr weite Ausdehnung gegeben werden wird und daß diese geneigt sein werden einen großen Theil von Verlagsunternehmungen, zu denen sie etwa die Anregung gegeben haben und die sie — ohne größere geistige Arbeit — in den Rahmen eines eigenen oder nachgeahmten Verlagsplanes zu bringen wissen, nach jenem § 5 zu behandeln. Jede Sammlung von Ausgaben, mit oder ohne kritischen Apparat, für Schüler oder Studenten, jede Sammlung von Lehrbüchern bestimmten Charakters und für einen bestimmten Benutzerkreis läßt sich als „Unternehmen nach dem Plane des Verlegers" auffassen. Unter den Paragraphen fällt ebenso Ferd. Regelsbergers Lehrbuch der Pandekten als Theil des Systematischen Handbuchs der deutschen Rechtwissenschaft (1. Abth. 7. Th.) (Leipzig bei Duncker und Humblot) wie Rud. Kleinpaul's Italienischer Sprachführer aus der Sammlung von „Meyers Sprachführer;" und dort steht in Werken, wie das erstere ist, so gut ein großes Stück Lebensarbeit der Verfassers wie in jedem anderen Buche, das nicht zufällig in den allgemeinen Plan eines Verlagsunternehmers hineinpaßt. — Dieser Plan wird nicht gestört, wenn später ein anderer die Pandekten für die Sammlung bearbeitet oder eine 2. Auflage des Regelsberger'schen Lehrbuchs bei einem andern Verleger erschiene. Auf Grund von § 5 soll aber nach § 27, wenn das Werk im Auftrage des Verlegers verfaßt ist, der Verleger das Verlagsrecht an allen Auflagen und Ausgaben einschließlich aller ferneren Theile und Fortsetzungen haben." Er hätte dann auch, wenn vor einer neuen Auflage eines Buches der Verfasser Aenderungen für unnöthig hält, seinerseits das Recht „die Bearbeitung jener einem Dritten zu übertragen und dessen Honorar von dem dem Verfasser zustehenden Honorare bis zu dessen Hälfte in Abzug zu bringen" (§ 32; vergl. 10, 37). Endlich soll der Verleger auch, wenn die Vertragserfüllung ohne Verschulden des Verfassers durch ein hinderndes Ereigniß auf dessen Seite unmöglich wird, berechtigt sein, unter Honorirung der druckfertigen Theile das Werk durch einen andern Verfasser fortsetzen zu lassen (§ 43). Wenn man bedenkt, wie selten ein Verfasser in der Lage ist den anfangs in Aussicht genommenen Termin für den Abschluß einer Arbeit inne zu halten, so hinge es in der Regel vom Wohlwollen des Verlegers ab, ob ihm gestattet wird die eigene Arbeit selbst zu Ende zu führen.

In noch entschiedenerem Maße gilt dies nach dem Tode des Verfassers seinen Rechtsnachfolgern gegenüber (§ 40.)[1] Es scheint mir unzweifelhaft, daß in diesen Fällen die Ver-

[1] Abs. 2: „Hat der Verleger die Berechtigung zu neuen Auflagen und ist für diese nach Ermessen

leger nicht mehr berechtigte reale Interessen verfolgen oder daß, wenn die Verleger solche Fälle (§ 5 der V. O.) nicht im Sinne habe, es auf eine deutlichere und festere Abgrenzung ihrer Interessen ankommt. Berechtigt und wirklich vorhanden sind diese nur in solchen Fällen, wo der Verleger aus seiner Kenntniß der Bedürfnisse und Wünsche des Publikums den Plan zu einem auch in seinem Inhalt eigenartigen literarischen Unternehmen faßt und in Verfolgung dessen auch den Inhalt der Verlagsartikel direkt im einzelnen beeinflußt wie z. B. bei jenen Sprachführern, bei Bädeker's Reisehandbüchern u. ähnl. Da arbeitet der Verfasser wirklich im Auftrage des Verlegers und dieser könnte, um sein Unternehmen zu erhalten, wenn nach Verkauf einer Auflage der Autor die neue Auflage ihm entzöge, in die Verlegenheit kommen, durch einen Andern entweder etwas schlechteres oder zum Theil ein Plagiat liefern zu müssen. In allen andern Fällen sollte, auch wenn es sich um ein Stück aus einem größeren Verlagsunternehmen handelt, dem Verfasser sein Verlagsrecht gewahrt bleiben, er aber verpflichtet sein neue Auflagen dem ersten Verleger etwa 15 Jahre lang — die Zeitbegrenzung wäre diskutirbar — unter der Bedingung des gleichen Honorars und der gleichen Höhe der Auflage zu überlassen. Nur bei Werken der schönen Literatur oder populären Inhalts sollte dieses Verkaufsrecht des ersten Verlegers schon nach 5 Jahren in Wegfall kommen; denn es könnte leicht der — natürlich seltene — Fall eintreten, daß der Roman eines Anfängers unter sehr ungünstigen Bedingungen für eine Romanbibliothek oder dergl. angenommen würde, dann aber einen großen Erfolg erzielte und so für den Verleger die Quelle reicher Einnahmen würde, während der Verfasser im ganzen leer ausginge. In allen Fällen aber, in denen auf eine der beiden Arten ein Recht des Verlegers anerkannt und gewahrt wurde, müßte der Antheil des Verlegers an dem Buche, d. h. dessen Zugehörigkeit zu einer Verlagsunternehmung, sich aus dem Titelblatte der ersten Auflage ersehen und nachweisen lassen.

Von principieller Bedeutung ist ferner, so viel ich sehe, der § 36 der Verlagsordnung, nach dem „bei periodischen Sammelwerken das Verlagsrecht an einzelnen Beiträgen durch die einmalige Honorarzahlung als für alle Auflagen und Ausgaben erworben gilt". Von geringem Belang ist hierbei, daß die Verleger anscheinend von der Verpflichtung wiederholter Honorarzahlung bei Erneuerung der Auflage entbunden sein wollen, was eine von dem sonst in der V. O. eingenommenen Standpunkt abweichende Bestimmungen zu Ungunsten der Verfasser ist. Ich schlage in dieser Hinsicht wiederholte Honorarzahlung vor nach Verhältniß der Höhe der Auflage, jedoch erst dann, wenn die neue Auflage in einer Minimalzahl von 300 Exemplaren gedruckt wird. — Ungleich wichtiger ist aber die Thatsache, daß durch diese Bestimmung, wenn sie in die Gesetzgebung oder in die Einzelkontrakte zwischen Verlegern, bezw. Herausgebern, und Autoren regelmäßig Eingang findet, der § 10 des jetzigen Gesetzes vom 11. Juni 1870 aufgehoben wird, nach welchem „einzelne Aufsätze, Abhandlungen u. s. w., welche in periodischen Werken, als Zeitschriften, Taschenbüchern, Kalendern u. s. w. erschienen sind, vom Urheber, falls nichts anderes verabredet ist, auch ohne Einwilligung des Herausgebers oder Verlegers des Werkes, in welches dieselben aufgenommen sind, nach zwei Jahren, vom Ablauf des Jahres des Erscheinens an gerechnet, anderweitig abgedruckt werden dürfen". Wir müssen zugeben, daß diese Bestimmung berechtigte Interessen der Verleger außer Acht läßt; denn innerhalb zweier Jahre ist der maßgebende Absatz eines Sammelwerkes noch nicht beendigt, und da kann die anderweitige Verwendung einzelner Artikel aus diesem Werke sehr wohl seinen Verkauf schädigen, abgesehen davon, daß principiell ja der Verleger das Verlagsrecht an den einzelnen Aufsätzen für die erste Auflage erworben haben sollte. Ich möchte daher vorschlagen,

---

des Verlegers eine Umarbeitung oder Ergänzung des Werkes erforderlich, so kann der Verleger die neue Auflage unter Benachrichtigung des Rechtsnachfolgers des Verfassers durch einen Dritten bearbeiten lassen, Wird der Bearbeiter vom Verleger honorirt, so ist der Verleger berechtigt, dessen Honorar von dem dem Verfasser zustehenden Honorar bis zu dessen Hälfte in Abzug zu bringen."

jene Frist auf fünf Jahre zu erhöhen und das Recht des Wiederdruckes auf Einzelausgaben der Artikel und auf gesammelte Schriften desselben Verfassers beschränken, andererseits für solche Fälle dem vollen Uebergang des Verlagsrechtes an den Verleger entgegentreten.

Auffällig ist, daß der Name „Herausgeber" oder „Redakteur" in der ganzen V.-O. nicht vorkommt.; durchweg ist in ihr der Verleger mit seinen Rechten an dessen Stelle getreten. Und doch wird durch § 2 des Gesetzes vom 11. Juni 1870 „dem Urheber in Beziehung auf den durch das gegenwärtige Gesetz gewährten Schutz der Herausgeber eines aus Beiträgen mehrerer bestehenden Werkes gleich geachtet, wenn dieses ein einheitliches Ganzes bildet". Sicher ist auch die geistige Arbeit der Herausgeber der vielen modernen Handbücher und ähnlicher Sammelwerke eine für das Zustandekommen des Ganzen so eingreifende und wesentliche, daß es unberechtigt scheint, sie durch die V. O. ganz verschwinden zu lassen. Andererseits geht der erste Gedanke an eine solche Unternehmung meist vom Verleger aus, und sein geschäftliches Risiko ist dabei so gewaltig, daß man es nicht unbillig finden kann, wenn — im Gegensatz zum geltenden Gesetz — das Verlagsrecht an neuen Auflagen solcher Sammelwerke dem Verleger übertragen wird. Würde doch auch, da meist mehrere Herausgeber in Frage kommen, die Verhandlung mit diesen oder ihren Rechtsnachfolgern seitens des Verlegers vor einer neuen Auflage sehr schwierig sein; ferner dürfte die Befähigung zu aufreibender, redaktioneller Thätigkeit den Herausgebern der ersten Auflage zur Zeit der zweiten bereits zum Theil geschwunden sein. Indeß sollte das Interesse der auf dem Titel genannten, eigentlichen Herausgeber soweit gewahrt werden, daß ihnen nach dem Ermessen des Verlegers entweder in erster Linie die Redaktion der neuen Auflage zu den alten Bedingungen angeboten werden oder sie durch Zahlung etwa eines Viertels vom früheren Redaktionshonorar schadlos gehalten werden müßten[1].

Endlich würde für alle die Fälle, in welchen nach bestehendem Gesetz oder nach der V. O. den Verlegern das Verlagsrecht an literarischen Werken zukommt oder zukommen soll, noch eine Bestimmung über die Dauer dieses Verlegerrechtes getroffen werden müssen. Denn die Verlagsfirma bleibt bestehen, auch wenn ihre Träger wechseln, und es fragt sich daher, ob und wann ihr eigenes Verlagsrecht an Artikeln ihres Verlages, besonders an Sammelwerken erlischt. Zwar könnte man schon jetzt § 13 des Gesetzes vom 11. Juni 1870, wonach „Akademien, Universitäten, sonstige juristische Personen, öffentliche Unterrichtsanstalten, sowie gelehrte und andere Anstalten, wenn sie als Herausgeber eines Sammelwerkes . . . dem Urheber gleich zu achten sind, für die von ihnen herausgegebenen Werke einen Schutz von dreißig Jahren nach deren Erscheinen genießen", auch auf die Verlagsfirmen anwenden wollen. Aber es scheint doch sehr zweifelhaft, ob man bei Abfassung des Gesetzes auch an diese gedacht hat, da sie nicht genannt sind.

Da für große Unternehmungen die Zeit von 30 Jahren etwas kurz gemessen scheint,

---

[4] Nebenbei seien noch einige weitere Bemerkungen gestattet: zunächst, daß die Verpflichtung des Verfassers zur Durchsicht der Korrekturbogen keine unbegrenzte sein sollte, wie sie § 11 der V. O. vorsieht (vergl. Schr.-E. § 10. 26); und daß in § 17 eine Bestimmung fehlt, wonach die Herstellungskosten eines Druckes, wenn darüber zwischen Verfasser und Verfolger nichts vereinbart ist, Letzterer allein zu tragen hat. — Nicht minder fehlt in § 37 die Bestimmung, daß von den Verfassern mit Namen unterzeichnete Artikel eines Sammelwerkes, welche bei einer neuen Auflage im Auftrage des Verlegers durch Dritte umgearbeitet worden sind, eine entsprechende Aenderung der Unterschrift erfahren müssen. — In § 31 („Ist das Verlagsrecht auf Zeit übertragen, so ist der Verleger berechtigt, die Zahl und Höhe der Auflagen und die Art der Ausgaben zu bestimmen. Nach Ablauf der vertragsmäßig festgesetzten Zeit darf er die ihm verbleibenden Vorräthe nicht weiter vertreiben"; vergl. Schr.-E. § 17) ist das wichtige Verbot des sogen. Verramschens der, unter Umstände mit Absicht sehr vermehrten Restbestände des Werkes kurz vor Ablauf des Verlagsrechtes nicht vorgesehen. Ueberhaupt sollte in solchem Falle der Partieverkauf zu stark herabgesetztem Preise ausgeschlossen sein.

möchte ich 50 Jahre nach dem Erscheinen der letzten Auflage eines Werkes, an welchem der Verleger das ausschließliche Verlagsrecht hat, als den Zeitpunkt vorschlagen, mit welchem auch dieses aufhört und im Interesse der Wissenschaft und des allgemeinen Nutzens Jedem die unbeschränkte Benutzung und Wiederholung jener Verlagswerke freistehen sollte.

Göttingen.

K. Dziatzko.

XV. Ein Urheberrecht an Aeußerlichkeiten.[1]

Von **Robert Voigtländer**, Verlagsbuchhändler, Leipzig.

Der Erfolg, das Wesen und die Bedeutung mancher Verlagsunternehmungen liegt theils in der Eigenthümlichkeit des Titels, theils in der äußeren Ausstattung. Entweder sind solche Eigenthümlichkeiten von Hause aus beabsichtigt (z. B. an dem Lebkuchenbilderbuch von Wilh. Effenberger in Stuttgart), oder sie sind durch langjährige Gewohnheiten zu Besonderheiten geworden (Bädekers Reisebücher). Ferner werden der Titel oder gewisse Figuren und Abbildungen typisch (der Struwwelpeter, Müller und Schulze im Kladderadatsch, Schumanns Bliemchen, Max und Moritz von Wilh. Busch).

Nachahmungen solcher Besonderheiten können den rechtmäßigen Inhaber ebenso empfindlich treffen, als der grobe Nachdruck[2] eines anderen Werkes; trotzdem sind solche Nachahmungen nicht verboten.

Eine alte Streitfrage ist, ob die Benutzung oder der Nachdruck bestehender Titel gestatet sein dürfe. Die Motive zum Börsenvereinsentwurf (s. o.) gehen ganz ausführlich auf die Frage ein und erklären sich für die Vorschrift des österreichischen Gesetzes von 1846. Dieses erlaubt im § 5d zwar im Allgemeinen die Benutzung eines früher von einem anderen veröffentlichten Titels, erklärt jedoch, daß die Wahl eines gleichen Titels in dem Falle, wenn er zur Bezeichnung des behandelten Gegenstandes nicht unumgänglich nothwendig und überdies zur Irreführung des Publikums geeignet sei, dem hierdurch Beeinträchtigten einen Anspruch auf Entschädigung begründe. Eine entsprechende Bestimmung enthält demnach auch der Börsenvereinsentwurf, § 5f., fast gleichlautend der preußische Entwurf für den Norddeutschen Bund ebenfalls im § 5f., und sehr abgekürzt der Reichstagsentwurf. Die Reichstagskommission strich die Bestimmung, weil sie glaubte, daß sie nicht in das Gesetz gehöre. „Man kann den Titel einer Schrift nicht selbst wieder als Schriftwerk betrachten, also seine Reproduktion auch weder als Nachdruck verbieten noch von dem Verbote des Nachdrucks ausnehmen.“[3] Darin hatte die Reichstagskommission schon recht; aber damit ist die Sache nicht erledigt. Es liegen eine ganze Reihe von Klagen über schwindelhafte Nachahmungen von Titeln 2c. vor. Da giebt es einen „Kleinen Brehm“, einen falschen „Gartenlaubenkalender“, „Buchholzens in Paris“, einen „Bädecker für Berlin“, Musikstücke mit willkürlich annektirten, an beliebte Komponisten (Strauß, Kontski, Spindler) täuschend anklingenden Autornamen, 2c. Ferner wurde über täuschende Nachahmung eigenthümlicher Bucheinbände geklagt.

---

[1] Dieser Aufsatz, sowie der folgende sind einem Bericht entnommen, den Herr Voigtländer vor einiger Zeit dem Börsenverein der Deutschen Buchhändler vorlegte.

[2] Bei Heydemann und Dambach, Die preußische Nachdruckgesetzgebung, erläutert durch die Praxis des Kgl. literarischen Sachverständigenvereins. Berlin 1863, wird S. 311 ff. und Nr. 56 ein solcher Fall mitgetheilt, in dem kein Nachdruck geistiger Arbeit sondern eine Kopie des Titels, des Planes und der Ausstattung vorlag, also eine unanständige Konkurrenz.

[3] Nach französischem Rechte ist der Titelnachdruck verboten. A. W. Volkmann im Börsenblatt 1873, Nr. 160. — Vgl. zu der geschichtlichen Darstellung Dambach a. a. O. S. 22 ff.

Zunächst muß in Deutschland abgewartet werden, ob das in Aussicht stehende **Gesetz über unlauteren Wettbewerb**[1] dem Uebel abhelfen wird. Das wäre wohl das Einfachste.

Wird diese Hoffnung nicht erfüllt, **so muß der Buchhandel verlangen, daß eine Art gewerblichen Urheberrechts geschaffen werde, für das im Musterschutz und Patentrecht und in dem Schutz bestehender Handelsfirmen und Fabrikzeichen ein Vorbild bereits besteht.** Es müßte die Möglichkeit geboten sein, Titel und andere werthvolle Eigenthümlichkeiten literarischer Erzeugnisse durch Eintragung in eine dazu bestimmte öffentliche Rolle zu schützen. Der Schutz träte also nicht von selbst ein, wie der gegen Nachdruck, sondern nur dann, wenn der Berechtigte durch die Eintragung, die mit bestimmten Gebühren verbunden werden könnte, sein Interesse an einem Schutz bezeugte. Natürlich müßte das Einzutragende auch wirklich eigenthümlich sein, und die Eintragung dürfte Niemanden an der Anwendung bekannter Dinge hindern. Den Titel „Leitfaden der Geographie" würde man nicht patentiren lassen können, wohl aber den des „Kladderadatsch" gegen Benutzung durch andere satirische Zeitschriften oder den Titel „Max und Moritz" nebst dem berühmten Konterfei der beiden gegen täuschende Nachahmung auf anderen Bubengeschichten.

Das Verfahren mit Anmeldung, deren Bekanntmachung, erhobenem Widerspruch, Ertheilung und Zurücknahme des gewünschten Schutzes hätten sich an das Patentverfahren anzulehnen.

II.

Der gewerbliche Unternehmer als Träger des Rechtsschutzes.

von

Zeitungen, Zeitschriften, encyklopädischen Sammelwerken, von Erzeugnissen kartographischer, photographischer und ähnlicher Anstalten.

Von **Robert Voigtländer**, Verlagsbuchhändler in Leipzig.

Es giebt eine große Zahl wichtiger Verlagsunternehmungen, bei denen ausschlaggebend r vom Verleger aufgestellte Plan, die von ihm getroffene Wahl der Mitarbeiter, die n ihm ausgehende Leitung der Arbeiten ist. Der Verleger ist die Seele des Unterhmens, welches das Gepräge seiner Persönlichkeit trägt oder der Eigenart seiner Verlagschtung entspricht. Die mitwirkenden Schriftsteller und Künstler sind keine selbständigen, dem erleger ungebunden gegenüberstehenden „Urheber", sondern, wenn in festem Lohn, seine eamten, oder wenn das nicht, doch die an seine Weisungen gebundenen Mitarbeiter. isbesondere sind die Redaktionsmitglieder von Zeitungen gewerbliche Privatbeamte und htlich von den zu rein gewerblichen Diensten Angestellten in nichts unterschieden. Ebenso technischen Kräfte der kartographischen, photographischen und ähnliche Anstalten. s macht dabei rechtlich keinen Unterschied, ob die Redakteure, Zeichner, Photographen ihre eisungen unmittelbar vom Unternehmer oder mittelbar durch einen Herausgeber oder wissenaftlichen Leiter erhalten.

Das Natürliche wäre nun, wenn das Gesetz den Verleger oder Unternehmer zum räger des Rechtsschutzes seiner Unternehmungen oder Erzeugnisse machte. Das thut s Gesetz aber nicht, sondern es stellt die im Dienste eines anderen vollbrachte schriftellerische oder künstlerische Leistung der freien Autorschöpfung gleich. Damit sind die nz einfachen Rechtsverhältnisse geradezu auf den Kopf gestellt.

[1] Der Entwurf eines solchen erschien im Januar 1895.

Wenn der Besitzer einer kartographischen Anstalt von einem seiner Zeichner eine Karte entwerfen, sich aber nicht dessen „Urheber“-Recht „übertragen“ läßt, so ist der Unternehmer bei Verwerthung der in seinem Lohn entstandenen Karte dem Zeichner gegenüber an alle urheber- und verlagsrechtlichen Beschränkungen des Verlegers genau so gebunden, als wenn er die Karte von einem Gelehrten wirklich in Verlag genommen hätte. — Eine Zeitung genießt ohne weiteres keinen Rechtsschutz als Ganzes, sondern nur in den Theilen, oder als Ganzes nur in der künstlichen Annahme, daß die angestellten Redakteure als „Urheber“ der einzelnen Nachrichten und Artikel ihr Urheberrecht dem Verleger übertragen hätten,[1] was doch nur für selbständige, vom Verfasser durch Unterschrift vertretene Arbeiten gelten kann.

Es wäre leicht die Fälle weiter auszuspinnen. Kurz: Der Fehler liegt an dem einseitigen Grundsatze der modernen Rechtslehre, im Buchgewerbe nur Schriftsteller und Künstler schützen zu wollen, dem Verleger oder Unternehmer aber den Schutz „geistiger Arbeit“ abzusprechen.

Der Fehler besteht nur dem Buchgewerbe gegenüber; für die übrige Industrie vermeidet ihn das deutsche Gesetz vom 11. Januar 1876 betr. das Urheberrecht von Mustern und Modellen. Der § 2 darin lautet:

Bei solchen Mustern und Modellen, welche von den in einer inländischen gewerblichen Anstalt beschäftigten Zeichnern, Malern, Bildhauern &c. im Auftrage und für Rechnung des Eigenthümers der gewerblichen Anstalt angefertigt werden, gilt der letztere, wenn durch Vertrag nichts anderes bestimmt ist, als der Urheber der Muster und Modelle.“

Es bedarf nur der Ausdehnung des in diesem Paragraphen hervortretenden zweckmäßigen Grundsatzes auf das Buchgewerbe, um in dieser Beziehung die Einseitigkeit des jetzigen Autorrechtes aufzuheben.

---

[1] Dambach, Dr. O., Die Gesetzgebung des Norddeutschen Bundes an Schriftwerken u. s. w. Berlin 1871. S. 28—30.

XVI. Begründung einer Gedankenstatistik

als Grundlage für den systematischen Schutz des geistigen Eigenthums.

Von Dr. **Eduard Loewenthal.**

„La vraie richesse d'un peuple est sa richesse intelectuelle, pourvu qu'il sache s'en servir."
Jules Simon.

Während selbst für die untergeordnetsten materiellen Güter das Dogma von der Heiligkeit und Unantastbarkeit des Eigenthums in unerschütterlicher Weise aufrecht erhalten wird, ist das geistige Eigenthum, zum Schaden der geistigen Urheber wie der geistigen Produktion selbst, noch weit davon entfernt, sich eines ausreichenden Schutzes zu erfreuen. Man betrachtet die Werke des Geistes als eine Art Gottesgabe und insofern als Gemeingut. — Daß sie Gemeingut werden hinsichtlich der geistigen Früchte, die sie tragen, dagegen ist nichts einzuwenden, aber der Vortheil der Urheberschaft muß den geistigen Urhebern als Eigenthum gesetzlich gesichert werden, wenn nicht das geistige Schaffen selbst schließlich darunter leiden soll.

Die bisherigen Gesetze zum Schutze des geistigen Eigenthums sind insofern ganz ungenügend, als sie sich fast ausschließlich auf die Form der schriftstellerischen Erzeugnisse beschränken, während die Ideen oder Gedanken an sich nicht nur als zollfrei, sondern auch als vogelfrei angesehen und behandelt werden. Ja es ist dies heutigen Tages noch mehr der Fall, als in früherer Zeit. Früher hielt es jeder Gelehrte für seine Pflicht, wenn er auf eine Idee, die ein Anderer schon zum Ausdruck gebracht hatte, zu sprechen kam, diesen Anderen wenigstens als deren Urheber namhaft zu machen. In unseren Tagen ist die schöne Sitte des Citirens fast ganz in Wegfall gekommen. Die Freibeuterei, die jetzt auf literarischem Gebiete betrieben wird, geht aber noch viel weiter. Da es oft vorkommt, daß auch die besten geistigen Erzeugnisse, wenn ihr Urheber nicht Mittel genug besitzt, um sie öffentlich und wirksam zur Geltung zu bringen, ziemlich unbeachtet bleiben, so machen bemitteltere und gewissenlose angebliche Schriftsteller sich das zu Nutzen, eignen sich solche unbeachtet gebliebene Geistesprodukte oder die in ihnen enthaltenen Hauptgedanken und Ausführungen an und übergeben sie als eigene Produkte der Oeffentlichkeit, die sie kräftiger, als der arme Todtgeschwiegene und Beraubte auszubeuten vermögen. Dies wird ihnen um so leichter, als auch die Tagespresse den literarischen Erzeugnissen in einzelnen Ländern nicht mehr dieselbe Aufmerksamkeit zuwendet, wie dies Früher der Fall war.

Um nun nicht nur für die bestimmte Form, in der sich die literarischen Erzeugnisse darbieten, sondern auch für die ihnen zu Grunde liegenden Gedanken und für neue Gedanken überhaupt einen gesetzlichen Schutz zu schaffen, ist es vor Allem nöthig, eine einheitliche Kontrole über das zeitgenössische geistige Schaffen herzustellen und zwar in Form einer Gedanken-Statistik, deren Aufgabe es sein wird, alle neuen Gedanken und Anregungen in Wissenschaft und Kunst, soweit sie in Büchern, Broschüren oder in der periodischen Presse zu Tage treten, mit Namhaftmachung ihrer Urheber zu verzeichnen.

Zu diesem Zwecke ist ein Centralorgan für Gedanken-Statistik zu begründen, in welchem nach Feststellung des jetzigen Standpunktes der einzelnen Wissenschaften und schönen Künste alle in Büchern, Broschüren und in der periodischen Presse auftauchenden hervorragenderen Gedanken branchenweise kurz zu registriren und entweder als neu, oder als in die bezügliche Rubrik schon bekannter Gedanken gehörig zu bezeichnen sind.

Die Leiter dieses Centralorgans haben Theils selbst alle literarischen, wissenschaftlichen und Kunst-Neuheiten zu verfolgen. Theils aber wird darauf zu rechnen sein, daß Autoren, die auf Sicherung ihrer Gedanken-Urheberschaft halten, nicht versäumen werden, ihre Erzeugnisse an das Centralorgan für Gedanken-Statistik einzusenden[2].

Dieses Centralorgan wird nicht nur einen Ueberblick über alles zeitgenössische geistige Schaffen von originalem Werthe geben, sondern den Schriftstellern, Forschern und Künstlern auch die Priorität ihrer jeweiligen geistigen Erzeugnisse und der ihnen zu Grunde liegenden Gedanken nach Analogie der Musterschutzämter sicher stellen.

Durch die Schöpfung der Gedanken-Statistik wird das originale Schaffen neue Ermunterung finden und wenn die bloßen Kompilatoren und Freibeuter durch diese neue Schöpfung abgeschreckt werden, so kann die Literatur dabei nur gewinnen. Man wird sich nicht mehr durch so viel unnützen Ballast hindurchzuarbeiten haben und auch der Buchhandel wird wieder eine zuverlässige Richtschnur erhalten. Die theils kommunistischen, theils anarchistischen Zustände auf diesem Gebiete werden vom Tage der Gründung einer Gedanken-Statistik an der Herrschaft des Rechtes Platz zu machen haben.

---

[2] Wie uns von Herrn Dr. Eduard Loewenthal, dem Verfasser dieses Artikels mitgetheilt wird, beabsichtigt er, ein solches Organ unter dem Titel „Centralblatt für Gedanken-Statistik und Kritik" noch im Laufe dieses Jahres in's Leben zu rufen. (Die Herausgeber der Festgabe.)

Der Fragebogen des Arbeitsausschusses,

bearbeitet von

Dr. Albert Osterrieth,

Secretär der Association littéraire et artistique internationale.

Als der Arbeitsausschuß sich an juristische Fachkreise und Autoren wendete, um Beiträge zur Festgabe zu erbitten, wurde ihm von Seiten eines Autors, der großes Interesse für unsere Sache hegt, folgender Einwand gemacht: „Ihr vergeßt, daß wir keine Juristen sind. Wir sind gerne bereit, Euch bei Eueren Bestrebungen für unsere Rechte zu unterstützen. Aber was verstehen wir vom Urheberrecht? Wie sollen wir über rechtliche Fragen urtheilen? Ueber welche Fragen sollen wir Euch also einen Beitrag liefern?"

Diese Bemerkung war treffend. Die Mitglieder des Arbeitsausschusses sahen ein, daß ein Autor wohl autorrechtliche Erfahrungen gesammelt und Betrachtungen verschiedener Art über das nach ihm benannte Recht angestellt haben könne, ohne zu wissen, wie die Fragen, die ihn beschäftigen, zu formuliren seien, um daraus einen Beitrag zur Lehre des Urheberrechts zu machen.

Er beschloß daher, seinen Rundschreiben eine Anzahl Fragen beizulegen, welche zur Mitarbeit bereite Autoren über die Natur der Beiträge, die man von ihnen wünscht, aufklären könnten.

Aus dieser Absicht entstand der Fragebogen. Da seine Fassung zu mehrfachen kritischen Aeußerungen Veranlassung gegeben hat, die auf einer Verkennung seines Zweckes beruhen, sei noch ein Wort hierüber gesagt.

Es sollten den Autoren eine Anzahl Fragen zur Auswahl vorgelegt werden, durch deren Bearbeitung sie einen Beitrag zum Urheberrecht liefern könnten. Keine Fragen juristischer Natur, sondern solche, die dem Fachjuristen täglich in der Theorie und Praxis entgegentreten, deren Lösung aber wesentlich nach ästhetischen oder praktischen Gesichtspunkten zu erfolgen hat. Da es, wie die Einrichtung unserer Sachverständigen-Vereine ergiebt, zur Handhabung des Rechts erforderlich ist, das Urtheil des nichtjuristischen Fachmannes zu hören, so wurde für jede Interessentengruppe eine Reihe solcher Fragen zusammengestellt, zu deren Beantwortung sie ihrer Thätigkeit, ihren Erfahrungen gemäß die größte Zuständigkeit zu besitzen schienen.

Als diese Fragen gruppenweise aufgestellt waren, ergab es sich von selbst, daß man sie in Form eines offenen Fragebogens ausgab, um denen, die keine Neigung hatten, einen längeren Aufsatz zu schreiben, eine kurze Formulirung ihrer Gedanken zu ermöglichen.

So entstand der Fragebogen, der am Schlusse dieses Aufsatzes wiedergegeben wird. Er darf also weder als eine systematische Arbeit, noch als ein vollständiger Enquêtebogen be-

trachtet werden. Dazu ist er weder einheitlich noch vollständig genug. Vielmehr ist jede Frage für sich allein als ein geschlossenes Problem zu betrachten.

Es ist erfreulich, feststellen zu können, daß unsere Anregung ein freundliches Entgegenkommen bei den Betheiligten gefunden hat. Und es ist eine angenehme Pflicht der Dankbarkeit, hier die Herren namentlich anzuführen, die uns ihre Anschauungen über die von uns gestellten Fragen mitgetheilt haben. Es sind dies die Herren:

Dr. J. H. Albers, Professor an der Oberrealschule in Metz. Prof. H. Bürkner, Dresden. Georg Ebers, Tutzing. Prof. Heinrich Ehrlich, Berlin. Prof. Oskar Erdmann, Kiel. Julius Jsmael Gentz. Dagobert von Gerhardt (v. Amyntor), Potsdam. W. Hand-Browne, Professor an Johns Hopkins University, Baltimore. Graf von Hochberg, Generalintendant der Kgl. Schauspiele, Berlin. Conrad Kiesel, Mitglied der Kgl. Akademie, Berlin. Theodor Kietz, Bildhauer, Berlin. Prof. Max Koch, Berlin. Die Direktion des Kunstgewerbemuseums, Leipzig. Dr. Eduard Löwenthal, Berlin. Baurath Dr. O. Mothes, Zwickau. Bgt. Nordenberg. Ernst te Peerdt, Wiesbaden. Prof. Karl Raupp, München. Peter Rosegger, Graz. Prof. Joh. Schilling, Dresden. Geistlicher Rath J. M. Schleyer, Konstanz. Prof. Dr. Max Schmidt, Aachen. Richard Schmidt-Cabanis, Berlin. W. von Seidlitz, Oberregierungsrath, Dresden. A. Wagner, Kgl. Akademieprofessor und Maler, München. Wilhelm von Wartenegg, Custos der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien. Prof. M. Wiese, Hanau. Karl Zastrow, Berlin.

Wenn auch die Zahl der Antwortgeber nicht groß ist, so rechtfertigt doch ihre hervorragende Zuständigkeit in den von ihnen behandelten Fragen den Versuch, das eingegangene Material in gedrängter Darstellung wiederzugeben. Selbstverständlich werden wir uns dabei jeder eigenen Meinungsäußerung enthalten. Höchstens sei es uns vergönnt, die Verwerthbarkeit der entwickelten Ansichten für urheberrechtliche Entscheidungen zu prüfen.

Wir werden also jede Frage einzeln vornehmen, unter Weglassung derer, die keine Beantwortung gefunden haben.

I. Fragen für Schriftsteller.

1.

Was ist ein litterarisches Geisteswerk? Merkmale? Abgrenzung von anderen schriftlichen Erzeugnissen, die keine Geisteswerke sind?

Die Frage hat ihren Grund darin, daß nur Geisteswerke Gegenstand des Urheberrechts sind, das Gericht also häufig in die Lage kommt, entscheiden zu müssen, ob der Gegenstand, den es schützen soll, wirklich ein Geisteswerk ist.

So verschieden der Ausdruck ist, sind doch alle Antworten von demselben Gedanken beherrscht: „Es hängt vom Schöpferischen ab“ (Rosegger, Max Koch); das „Eigenartige“ (Löwenthal), die „Originalität“ (Albers) sind maßgebend. „Um als Geisteswerk zu gelten, muß ein schriftliches Erzeugniß zunächst oder vor Allem Ergebniß eigener, selbständiger Geistesarbeit sein, also auf eigenartigem, originalem Gedankengang beruhen“ (Mothes). „Ein litterarisches Geisteswerk gibt dem Denken und Empfinden eines Individuums Ausdruck“ (Ebers). Dem gleichen Gedanken entspricht offenbar auch die Formel: „Jedes schriftstellerische Erzeugniß ist ein litterarisches Geisteswerk“ (Ehrlich) und ebenso die humoristisch gefärbte Fassung: „Unter vorwiegender Zuthat eigenen Gehirnschmalzes hergestelltes psychisches Nahrungsmittel für die Volks-Allgemeinheit oder für einen beachtenswerthen, geistiger Speise bedürftigen Theil dieser Gesammtheit“ (Richard Schmidt-Cabanis). Enger als die

genannten ist die Bestimmung: „ein von einem echten Dichter aus sich selbst heraus geschaffenes schönwissenschaftliches Produkt" (Jastrow).

Während die meisten Antwortgeber in diesem innerlichen Moment auch zugleich das Merkmal des Geisteswerks sehen, haben andere noch formale Unterscheidungspunkte hervorgehoben: „den Umstand, daß ein „litterarisches Geisteswerk" sich einer der Kategorien des litterarischen Besitzes der Menschheit einreihen läßt. Man muß es also den Werken der Dichtung, der Wissenschaft, der Tageslitteratur beigesellen können" (Ebers). Mothes sucht für jede Gruppe litterarischer Werke besondere Merkmale, die jedoch nur Ausflüsse aus dem von ihm anerkannten Grundzug des litterarischen Geisteswerks sind. — Die Frage nach der Abgrenzung des litterarischen Geisteswerks ist eine Wiederholung der Hauptfrage nach der negativen Seite.

Ausgeschlossen von der Kategorie der Geisteswerke sind nach Ebers „diejenigen Erzeugnisse, die keinen anderen als flüchtigen, rein materiellen Zwecken dienen, die lediglich nach vorhandenen Schablonen hergestellt werden, und denen gegenüber jede Abtheilung der Litteratur sich weigern würde, ihnen Einlaß in ihren Kreis zu gewähren. An diesen Machwerken ist sicher keine Spur der Individualität des Verfassers erkennbar. Es gehören zu ihnen die ohne jeden höheren Gesichtspunkt und ohne eine durchdachte Ordnung zusammengebrachten Sammlungen vorhandener Schriften, Daten und Zahlen bis herunter zu den Theaterzetteln und Reklameanzeigen." — Rosegger sagt „Alles Gewöhnliche ist Gemeingut. Das bezieht sich auf Stoff wie auf Form." Ein weiterer schließt „geistreiche Besprechungen" (Rezensionen) aus.

Mothes schließt diejenigen Werke aus, die nicht entweder dem Inhalt nach Geisteswerke oder der Form nach Kunstwerke sind.

2.

Ist der Entwurf zu einem litterarischen Geisteswerk in (urheber)rechtlicher Beziehung dem vollendeten Werk gleichzustellen? Läßt sich das geistige litterarische Schaffen bis zur Fertigstellung des Manuskripts prinzipiell in verschiedene Stadien zerlegen? In welchem Stadium trägt der Entwurf die wesentlichen Merkmale des vollendeten Werks? Wie steht es damit in den verschiedenen Litteraturgattungen?

Der erste Satz enthält die eigentliche Frage. Die übrigen drei sollen nur auf die Gesichtspunkte aufmerksam machen, die etwa bei ihrer Beantwortung zu berücksichtigen sind.

Die Schutzwürdigkeit des Entwurfs wird grundsätzlich verneint von Jastrow; mit einer gewissen Einschränkung von Albers: „ganz besonders dann nicht, wenn die Phantasie bei dem Entwurf in Frage kommt. Die Phantasie ist der Vater, die Gestaltungskraft die Mutter des Werkes. Die Mutter wird geschützt. Doch muß bei gelehrten Arbeiten das Material geschützt werden."

Alle übrigen bejahen die Frage (Ehrlich, Koch, Löwenthal, Schleyer, Schmidt-Cabanis). Eine eingehende Begründung ihrer Ansicht geben Ebers und Mothes.

Ersterer führt aus:

a) Der Entwurf zu einem „litterarischen Geisteswerke" ist dem vollendeten nur dann gleichzusetzen, wenn er zu erkennen gestattet, welchen Stoff sein Schöpfer sich zu behandeln vornahm, wenn er die Möglichkeit gewährt, diesen Stoff im Ganzen zu überblicken und in den Hauptpunkten auch im Einzelnen zu erfassen, und wenn er endlich — doch von dieser Forderung wird unter Umständen abzusehen sein — keinen Zweifel läßt, auf Grund welcher Anordnung oder Methode derjenige, der ihn herstellte, bei der Ausführung vorzuschreiten gedachte.

b) Das „geistige litterarische Schaffen" läßt sich prinzipiell nicht in verschiedene Stadien zerlegen. Dafür ist die Art und Weise der Thätigkeit des Schriftstellers und der einzelnen schriftstellerischen Individuen von zu verschiedener Natur.

c) Was wir über den dem vollendeten Werke gleich zu stellenden Entwurf sagten, bezieht sich zunächst, wenn wir von der Lyrik absehen, auf die Hauptgattungen der Poesie: Drama, Epos, Roman. Bei wissenschaftlichen Werken würde dagegen die Angabe des Stoffes und seiner Anordnung, ja sogar die der Methode, die ins Auge gefaßt wurde, nicht genügen, um dem Entwurf einen so hohen Werth zuzuerkennen, weil es ihm gegenüber auf das gesammelte Material, seine kritische Behandlung und auf die Tiefe und Korrektheit der Induktion bei der Beweisführung am meisten ankommt. Fände sich z. B. für eine Untersuchung der Gründe, die zum Verfall des römischen Weltreiches führten, ein Entwurf mit der Angabe des zu behandelnden Stoffes und mit der Anordnung, die beabsichtigt wurde, so würde der Bearbeiter sich dennoch der gleichen Thätigkeit als Forscher und Kritiker zu unterziehen haben, die der Schöpfer des Entwurfes zu üben genöthigt gewesen wäre oder vielleicht schon — wenn auch nur im Geiste — zu Ende geführt hatte. Fände sich dagegen der Entwurf zu einem Drama oder Roman mit Vertheilung des Stoffes auf die verschiedenen Akte oder Kapitel, so blieben dadurch dem späteren Bearbeiter einige der wichtigsten und schwersten der für die Vollendung des Werkes unerläßlichen Operationen des Geistes erspart. So sicher auch die Form für den Werth eines Kunstwerkes nicht weniger schwer ins Gewicht fällt als der Inhalt, ist doch die volle Angabe des wohldurchdachten Inhalts eines poetischen Werkes genügend, eine Arbeit an sie zu knüpfen, die, wenn auch nicht den Namen eines echten Kunstwerkes, so doch den eines „litterarischen Geisteswerkes" für sich in Anspruch nehmen darf. Dem späteren Bearbeiter des vollständigen Entwurfes zu einem Drama oder Roman stünde in ihm nicht nur das Knochengerüst, sondern auch die beabsichtigte Erscheinungsform des auszugestaltenden Körpers zur Verfügung; vielleicht sogar manche Regung seiner Seele. Der Entwurf zu einem wissenschaftlichen Werke enthält dagegen nicht viel mehr als das Gerippe. Was er sonst noch gibt, wird nur in Folge neuer eigener Arbeit verwendbar.

Den interessanten Ausführungen des Herrn Baurath Mothes entnehmen wir folgende Stelle:

Das regelrechte litterarische geistige Schaffen ist eigentlich nur dann möglich, kann wenigstens nur dann zur Erzeugung eines in sich geschlossenen Werkes führen, wenn es auf einem Entwurf aufgebaut ist, der schon das ganze Gerippe des Werkes enthält, und nur des formenden Fleisches noch bedarf. Die eigentliche geistige That ist das Entwerfen, das Fassen, Feststellen und Gliedern der Idee; der Entwurf also sicher dem Kern des geistigen Eigenthums, also dem vollendeten Werk zwar nicht als Kunstwerk, aber als Geisteswerk dennoch in urheberrechtlicher Beziehung gleichzustellen. Das litterarische Schaffen, soweit es geistig ist nicht nur, sondern selbst, soweit es im Schreiben besteht, läßt sich recht wohl prinzipiell in verschiedene Stadien zerlegen — Fassen der Hauptidee — Feststellen und Gliedern derselben und damit Schaffen des Entwurfs — Ausbauen und Detailliren — Formen — und Nachfeilen — wobei, nur Uebung oder Gewandtheit genug vorhanden, das Ausbauen und Detailliren, Formen und Nachfeilen zusammenfallen können. Der Entwurf trägt die Merkmale des vollendeten Werkes dann an sich, wenn er dem verständnißvollen Leser den Standpunkt, von dem aus der Verfasser zu der Eintheilung gelangt ist, den Hauptgedankengang und sonstigen inneren Fortgang des Werkes erkennen und verstehen läßt, Ueberblick und Würdigung des Geisteswerkes als eines solchen ermöglicht (ein vollständiges Scenarium in der Dramaturgie ist schon mehr als Entwurf, ist schon Beginn der Detaillirung). Entwurf ist in der Dramaturgie schon die Skizzirung des Ganges des Dramas, der einzelnen Handlungen resp. Ersatz solcher durch Erzählung oder Dialog in ihrer Aufeinanderfolge in der Art, daß sich die Wirkung auf das Publikum vorhersehen läßt, auch wenn Akte und Szenen noch nicht ins Detail eingetheilt, sondern nur en gros zu erkennen sind.

8.

Ist die Herstellung litterarischer Sammelwerke (von Sagen, Märchen, Volksliedern, Sprüchen, Gedichten, Aufsätzen, Reden 2c.) in gleichem Maß schutzwürdig, als die Schöpfung eines einzelnen Geisteswerks? Ist jede derartige Sammlung schutzwürdig, oder muß in der sichtenden, ordnenden Thätigkeit die Eigenart des Herausgebers besonders hervortreten? Wie grenzt sich die Thätigkeit eines solchen litterarischen Herausgebers von der des Verlegers eines buchhändlerischen Sammelwerks ab? (Begrifflicher Unterschied zwischen einer Volksliedersammlung und einem Verlagsunternehmen, wie die Kollektion Spemann).

Sämmtliche Antwortgeber haben die Frage nur mit Einschränkung bejaht. Und die meisten schützen das Sammelwerk, wenn in der sichtenden, ordnenden Thätigkeit die Eigenart des Herausgebers besonders hervortritt. (Albers, Ebers, Löwenthal, Mothes, Schleyer, Schmidt-Cabanis, Zastrow.) Professor Ehrlich allein stellt noch das Erforderniß auf, daß der Herausgeber die Sammlung „mit eigenen Zuthaten (Biographien, ästhetischen Studien u. dgl.)" versehe.

Ebers gibt uns folgende hübsche Ausführung über die Frage:

Die Herstellung eines litterarischen Sammelwerkes ist von vornherein keineswegs eben so sicher für werth des Schutzes zu erklären, wie die Schöpfung eines einzelnen „litterarischen Geisteswerkes". Sie scheint es mir vielmehr nur dann zu sein, wenn in der sichtenden (nicht „dichtenden", wie auf dem Fragebogen steht), ordnenden Thätigkeit die Eigenart des Sammlers sich deutlich kund thut. In diesem Fall ist ihr Hervortreten Bedingung. Der Herausgeber eines litterarischen Sammelwerkes scheint mir nämlich erst ein Anrecht auf Schutz zu gewinnen, wenn sich erkennen läßt, daß er den vorhandenen Stoff mit dem eigenen Geiste überschaut und durchdringt, wenn er bei der Auswahl dem Zufalle die Mitwirkung versagt und, unentwegt einer bestimmten Richtung des Geistes, des Gemüthes oder Geschmacks folgend, das für passend Befundene methodisch und nach festen Grundsätzen ordnet. Wo diese Forderungen sich erfüllt finden, kann manche Volkslieder- oder Sprüchwörtersammlung, ja auch manche Anthologie Anspruch erheben, zu den hervorragenden „litterarischen Geisteswerken" gerechnet zu werden. Sammelwerke, bei denen diese Vorbedingungen fehlen, können dagegen nur so geringen Anspruch auf rechtlichen Schutz erheben, wie der Aufwand an Geist beträgt, der für ihre Herstellung erforderlich war.

Die Auswahl fordert auch bei Sammlungen wie die „Kollektion Spemann" immerhin einen nicht zu unterschätzenden Aufwand an Fleiß und geistiger (kritisch sichtender) Arbeit. Ist nun jeder Ring in einer solchen Kette ohnehin schutzwürdig, ließe sich doch die Frage erheben, ob einem ausländischen Verleger, der von den Verfassern oder Verlegern der einzelnen Erzählungsglieder das Recht erwarb, sie zu übersetzen, ohne weiteres gestattet werden darf, die ganze Kette wiederzugeben. Es sollte bedacht werden, ob die Geistesthat der Auswahl nicht auch des Schutzes werth sei.

Der letzte Theil der Frage wird auch von Mothes ausführlich behandelt: „— Der begriffliche (und auch sicher dem Druckfehler entsprechend *begreifliche*) Unterschied zwischen einer Volksliedersammlung und etwa Kollektion Spemann oder Tauchnitz, scheint mir etwa so vorzuliegen, wie zwischen einer Sammlung von auf einer Studienreise *neu* aufgefundenen und skizzirten architektonischen Details, oder Grundsteinen und einer Zusammenstellung von schon in Werken edirten derlei Dingen. Eine Sammlung von *neu* in den betreffenden Ländern zusammengesuchten Sprüchwörtern oder Volkssagen oder dergl. und eine Auswahl solcher Dinge aus schon gedruckten Sammlungen — bei den Sammlungen *erster* Art ist nicht etwa nur die *Mühe* eine größere, der Aufwand an Zeit und Kosten größer, sondern sie erfordern auch *mehr* und *höher stehende Geistesarbeit*, und *nur letztere* begründet Anspruch auf geistiges Eigenthum und dessen Rechtsschutz — letztere kann nach meinem Dafürhalten ein *Sammelwerk* aus *Dingen*, die schon längst *gedruckt* und wieder gedruckt sind, nur in Bezug auf die in

sichtender und ordnender Thätigkeit sich offenbarenden, vielleicht auch noch in einleitenden Bemerkungen und kritischen Betrachtungen der Abtheilungen ꝛc. hervortretende eigene geistige Bethätigung des Sammelnden, Wählenden, Sichtenden, Ordnenden und Herausgebenden beanspruchen, nicht in Bezug auf die gesammelten Dinge selbst. — Wenn eine Anthologie den Kampf mit dem Drachen, das Lied vom braven Mann, die Glocke und dergl. in derselben Reihenfolge bringt, in der sie vorher eine andere Anthologie schon gebracht hat, so liegt doch darin keine Verletzung des geistigen Eigenthums des früheren Anthologen. Wenn aber ein Herausgeber (sei er Litterat oder Verleger, das scheint mir gleichgültig) jetzt eine Sammlung von Sprüchwörtern herausgiebt und darin ohne Weiteres solche Sprüchwörter mit aufnimmt, welche eben erst aus Kamerun, Japan, Ostafrika oder dergl. uns von geistreichen und forschensemsigen Reisenden zugänglich gemacht worden sind, dann wird ein geistiges Eigenthum verletzt. Ich glaube hierdurch klar gemacht zu haben, worin ich den begrifflichen Unterschied finde."

4.

Ist der Titel eines Werkes schutzfähig?
a) als selbständiges Werk?
b) als Theil eines Werkes?
Welche Bedeutung hat der Titel für das Werk?

Die Fassung dieser Frage war vielleicht insofern nicht ganz glücklich, als die verschiedenen Gesichtspunkte, unter denen die Schutzfähigkeit eines Titels in Betracht gezogen werden kann nicht scharf hervortreten.

Wir wollen den Fehler durch entsprechende Gruppirung der Antworten gut zu machen suchen:

1. Ein Titel kann ein selbständiges Geisteswerk sein, das also die unterscheidenden Merkmale der bei seiner Abfassung aufgewendeten schöpferischen Thätigkeit trägt. Wir erinnern an den ganzen Titel etwa des Simplicius, des Don Quixote, oder des Faust III. Theil von Vischer. Man wird zugeben, daß die zufällige Erfindung desselben Titels ein Ding der Unmöglichkeit ist. Ein solcher Titel stellt als selbständiger Theil des Werkes ein selbständiges Werk dar. Unter dieser Voraussetzung halten ihn Löwenthal, Hans Browne und Schleyer für schutzfähig.

2. Der Titel ist ein Unterscheidungszeichen für das Werk, „Schild und Schaufenster eines Ladens" (Albers), „die Firma" des Werkes (Mothes). Die Verwendung desselben Titels kann als eine Art unlauteren Wettbewerbs angesehen werden. Unter diesen Gesichtspunkten hält ihn Jastrow für schutzwürdig. Aehnlich auch Erdmann.

3. Der Titel ist der „Name" des Werks und wie der Name eines Menschen vor „Mißbrauch und Besudelung" zu schützen (Schmidt-Cabanis). In diesem Fall wird der Titel also mit als Träger der Individualität des Verfassers angesehen.

4. Mothes erkennt die Schutzbedürftigkeit des Titels an, bezweifelt aber die Möglichkeit des Schutzes. Er läßt die Frage offen.

5. Ehrlich und Ebers verneinen die Schutzfähigkeit des Titels. Letzterer sagt hierbei: „Der Titel hat eben kaum eine andere Bedeutung, als ein Buch vom anderen zu unterscheiden. Wenn er dies kurz und in einer leicht zu behaltenden, womöglich wohllautenden Form thut, so erfüllt er seinen Zweck. Auf den Inhalt soll er wohl hindeuten, doch „ein Titel muß kein Küchenzettel sein", heißt es in der Hamburger Dramaturgie. — „Je weniger er von dem Inhalt verräth," fährt Lessing fort, „desto besser ist er. Dichter und Zuschauer finden ihre Rechnung dabei, und die Alten haben ihren Komödien selten andere, als nichtsbedeutende Titel gegeben."

5.

Mitarbeit? Welche verschiedenen Formen der Mitarbeit an litterarischen Werken gibt es? Wie gestaltet sich bei diesen verschiedenen Formen die Autorschaft der einzelnen Mitarbeiter? In wie weit ist daher der einzelne Mitarbeiter als schutzberechtigt anzusehen?

Diese Frage läßt sich mit wenigen Worten kaum erledigen. Es ist jedenfalls zwischen zwei Gruppen zu unterscheiden, den Fällen, wo die Arbeit jedes Mitarbeiters unterscheidbar und von den anderen loslösbar für sich selbst besteht, und den Fällen, wo die Arbeit Mehrerer zu einem untrennbaren Ganzen verschmilzt. Die meisten Antwortgeber haben wohl nur den ersten Fall im Auge gehabt, wenn sie die Rechte der Mitarbeiter nach dem Umfang oder der Selbständigkeit ihrer Beiträge bemessen. (So Ehrlich, Löwenthal, Schmidt-Cabanis.)

Eine etwas geringschätzige Meinung von der Mitarbeit äußert Jastrow, wenn er sagt: „Autoren, die der Anlehnung bedürfen, sind wohl kaum als vollgültige Schöpfer anzusehen. Sie mögen sehen, wie sie zurecht kommen, wenn sie schließlich, was selten ausbleiben wird, untereinander sich in die Haare gerathen.“

Ebers gibt uns über die Frage folgende bemerkenswerthe Auslassungen:

„Es lassen sich sehr verschiedene Formen der Mitarbeit an litterarischen Geisteswerken denken.

a) Cajus und Cnejus überlegen zusammen, was das Werk bringen soll, und bearbeiten das Erdachte gemeinsam.

b) Cajus gibt die Idee, — Cnejus kleidet sie in Worte.

c) Cajus und Cnejus denken zusammen die Fabel eines poetischen Werkes aus, oder fassen bei einer wissenschaftlichen Arbeit den gleichen Stoff ins Auge. Sie vertheilen das zu Behandelnde so, daß Cajus den einen, Cnejus den anderen Theil auszuführen übernimmt.

d) Cajus schreibt das ganze Werk nieder, und Cnejus überarbeitet es oder überträgt es in eine andere Dichtungsgattung, indem er z. B. einen Roman in ein Drama verwandelt.

e) Cajus zerlegt einen großen Stoff in viele Theile und überläßt es dem Cnejus und anderen, sie zu bearbeiten. Beispiel: Encyklopädische Werke, bei denen eine leitende Kraft es den Mitarbeitern überläßt, die einzelnen Artikel zu verfassen.

In diesen Fällen würden wir es für angezeigt halten, wenn die Betheiligten sich von vornherein über die Rechte verständigten, die sie sich zuerkannt sehen möchten. Diese Rechte nach der Vollendung des Werkes festzustellen, will uns den meisten solchen gemeinsamen Arbeiten gegenüber unmöglich erscheinen; indessen dünkt mich doch, daß derjenige, der die Idee gab, dem anderen, der ihr die Form verlieh, voranstehen sollte.

Bei a würden Cajus und Cnejus alle Rechte zu theilen haben; — bei b Cajus vor Cnejus auf den Rechtsschutz Anspruch erheben dürfen. Bei c stehen beide wiederum gleich. Bei d kommt Cajus der Vorrang zu. Bei e käme er der leitenden Kraft zu, über das Werk zu verfügen (so bei Riehms Handwörterbuch des biblischen Alterthums); doch würde der Herausgeber z. B. im Fall einer Neubearbeitung oder Uebersetzung die Einwilligung der Mitarbeiter einzuholen haben. Bei Folgen selbständiger Werke, deren Abfassung ein leitendes Individuum von ihm gewählten Kräften überträgt (wie bei Karl Bindings Handbuch der deutschen Rechtswissenschaft), ist der Verfasser jedes einzelnen Werkes berechtigt, den Schutz des Gesetzes für sich in Anspruch zu nehmen, wenn der Herausgeber oder Verleger keine besonderen Vereinbarungen mit ihm trafen. Sollte eine Reihe von Werken in der gleichen Folge und nach den nämlichen Grundsätzen in einer anderen Sprache erscheinen, wäre der Herausgeber und unter Umständen auch der Verleger berechtigt, wegen des Eingriffes in sein geistiges Eigenthum Klage zu erheben.

Diese Materie ist indeß so schwierig, daß wir unser Urtheil nur als den keineswegs einwandfreien Ausdruck persönlicher Empfindung zu betrachten bitten. Immerhin wird sich auch ihr gegenüber die Gesetzgebung an den Grundsatz zu halten haben, daß der Urheber der Idee, der Erfinder des Stoffs, der geistige Leiter des Unternehmens der zu bevorzugende Theil sein muß."

Ebenfalls auf die erste Gruppe von Fällen beziehen sie die folgenden Ausführungen von Mothes:

„Mitarbeit? — Welche verschiedene Formen der Mitarbeit gibt es? Das wird kaum erschöpfend zu beantworten sein. Schon die Mitarbeit an Zeitschriften tritt in vielerlei Formen, namentlich bezüglich der Rechte und Beschränkungen auf. Schutzbedürftig ist die Mitarbeit bei Zeitschriften, bei Wörterbüchern, Konversationslexika u. dgl. meist schon dem Redakteur gegenüber, der sich oft in souveränster Weise die entstellendsten Aenderungen erlaubt. Auch bei Handbüchern kommt das vor, selbst wenn einzelne Abschnitte mit dem vollen Namen des Mitarbeiters unterzeichnet werden und dieser Name auf dem Titel genannt ist. Dann wird bei Rathschlägen ein niemals in ein allemal oder immer, bei Kritiken ein sehr brauchbar in ganz unbrauchbar umgeändert und man muß sich angesichts der Vertragsfassung das gefallen lassen. — Aber auch dem Verleger gegenüber ist die Mitarbeit sehr schutzbedürftig, selbst sehr angesehenen Verlegern gegenüber. Ein Beispiel, man sagt zwar: exempla sunt odiosa, aber auch exempla demonstrant: Baurat G. W. M. in L. übernahm (im Vertrag ausdrücklich so präzisirt) für die xxte Auflage eines Konversationslexikons die Artikel über Baukunst zu liefern: z. B. Abfuhr, Abort, Balkon, Baukunst, Dach 2c. Er gab sich dabei viel Mühe und lieferte so manches Neue und Eigenartige. Eine Bauzeitung bat ihn um die Erlaubniß, einen der betreffenden Artikel abzudrucken. Er gestattete das unter der ausdrücklichen Bedingung, daß der Artikel als Abdruck aus dem Konversationslexikon unter Nennung des vollen Titels des letzteren genannt werde, wodurch er eigentlich zur Reklame für das Konversationslexikon wurde. Trotzdem verklagte der Verleger den Baurath und dieser mußte Strafe zahlen. — Als kaum die Auflage des Konversationslexikons fertig war, veranstaltete der Verleger eine Zusammenstellung der betreffenden Artikel über das Bauwesen, und gab es als eine Art Baulexikon heraus. Nun verlangte der Baurath für diese Benutzung seiner ausdrücklich nur als Beiträge für das Konversationslexikon gelieferten Artikel ein Honorar und wurde von dem Verleger und, als er klagbar geworden war, auch von dem Gerichte auf Grund des Wortlauts des Gesetzes abgewiesen. — Hier ist also offenkundig bewiesen, daß das Gesetz den beabsichtigten Schutz keineswegs gewährt und abänderungsbedürftig ist.

Die zweite Gruppe von Fällen hat Hand-Browne im Auge, wenn er sagt, daß Mitarbeiter wie eine Person zu betrachten sind.

Hier mögen zum Schluß noch die Ausführungen Erdmann's Platz finden über das Verhältniß des Redakteurs gegenüber den Beiträgen seiner Mitarbeiter, eine Frage, die „oft praktisch wird, besonders wenn ein Beitrag schnell gedruckt werden soll, und zu Verhandlungen über Aenderungen, die der Redakteur für nothwendig hält, keine Zeit mehr ist."

Er sagt darüber Folgendes: „1. Der Redakteur einer Zeitschrift muß ohne Weiteres befugt sein, Orthographie, Interpunktion und sprachlichen Ausdruck gemäß den in der Zeitschrift geltenden Grundsätzen zu ändern.

2. Der Redakteur muß zu Kürzungen des Textes berechtigt sein, wenn dieselben Nichts von selbständigem Werth aus dem Beitrage entfernen und die Gesammttendenz oder den Gesammtinhalt des Aufsatzes nicht wesentlich ändern. Speziell gilt dies auch von der Milderung persönlicher Invektiven oder irgendwie anstößiger Ausdrücke.

3. Der Redakteur ist zu Zusätzen oder Bemerkungen, die er mit seiner Unterschrift versieht oder als redaktionelle bezeichnet, unbedingt berechtigt, auch wenn er dem Autor vorher keine Mittheilung davon gemacht hat."

6.

Recht der Erben (Descendenten):

a) Soll der Erbe die litterarische Person des Verfassers fortsetzen?

b) Soll der Erbe als Hüter der litterarischen Ehre des Verfassers angesehen werden?

c) Soll der Erbe Anspruch auf die materielle Ausbeute der Werke seines Erblassers (Ahnen) haben?

Hieraus ergiebt sich: Kann nach dem Tode des Autors der Erbe eine Bearbeitung des Werks

a) nach eigenem Belieben vornehmen?

b) durch einen anderen verhüten?

Die rechtliche Stellung der Erben kann von verschiedenen Gesichtspunkten aus beurtheilt werden.

1. Zunächst wird man sich fragen müssen, ob der Erbe, abgesehen von der materiellen Ausbeute der ihm hinterlassenen Werke, gewisse rechtliche Beziehungen zu diesen Werken hat; ob er das Recht hat, die Integrität des Werkes zu vertheidigen? Man kann dies aus zwei Gründen bejahen,

a) durch die Annahme, daß der Erbe die litterarische Persönlichkeit des Autors fortsetzt, oder

b) durch die Annahme, daß der Erbe gewissermaßen der Hüter des litterarischen Rufs seines Ahnen ist.

2. Daneben besteht noch das Recht der materiellen Ausbeute.

Je nachdem man diese Fragen beantwortet, wird sich dann weiter ergeben:

1. ob der Erbe (zu a) alle Verfügungen über das Werk vornehmen und kontroliren kann.

2. ob er (zu b) das Werk nur insoweit überwachen darf, als der litterarische Ruf des Erblassers — oder Ahnen — gefährdet wird, selbst aber das Werk nicht antasten darf — oder

ob 3. das Recht des Erben nur nach der ihm zuerkannten materiellen Verwerthung des Werkes bemessen wird.

Dies ist der Sinn der 6. Frage, die, vielleicht nicht ganz scharf gefaßt, die verschiedenartigste Beantwortung gefunden hat.

Nehmen wir der Klarheit halber die Fragen einzeln und beginnen wir mit den Vorfragen **a** und b.

Vorfrage a wird verneint von Koch und Löwenthal; bejaht von Ebers und Hand-Browne; unter der Bedingung bejaht, daß der Erbe das Zeug dazu hat, von Mothes, Schmidt-Cabanis und Zastrow.

Vorfrage b wird unbedingt verneint von Koch; ebenso von Ehrlich. Doch scheint letzterer den Sinn der allerdings nicht scharf gefaßten Frage mißverstanden zu haben, wenn er sagt: „Der Erbe kann doch einen Tadler nicht verklagen, sondern nur in einem Blatt entgegnen". Die Vorfrage b war vielmehr mit Bezug auf die folgenden Hauptfragen a und b zu beantworten.

Bejaht wird Vorfrage b von Ebers, Hand-Browne, Löwenthal, Mothes, Schmidt-Cabanis, Schleyer und Zastrow.

Frage c wird allein verneint von Koch; bejaht von Albers, Ebers, Hand-Browne, Löwenthal, Mothes, Rosegger, Schleyer, Schmidt-Cabanis und Zastrow.

Entsprechend den vorstehenden Ausführungen sollte sich nun die Beantwortung der folgenden Hauptfragen a und b von selbst ergeben.

Da indessen der Causalzusammenhang zwischen beiden Gruppen in der Fassung der ganzen Frage nicht scharf genug zum Ausdruck kommt, seien noch einige Antworten auf die beiden letzten Fragen besonders hervorgehoben.

Frage a im zweiten Absatz wird verneint von Koch, Löwenthal, Rosegger, Zastrow; bejaht von Albers, Hand-Browne und Schmidt-Cabanis. Letzterer fügt zur Begründung bei: „Ich traue unserer Kritik noch so viel Rückgrat zu, daß sie einem Verschlimmbesserer der Werke Verstorbener, und wär's der rechtmäßigste Erbe — das Handwerk legen wird.“ Ebers und Mothes bejahen die Frage, wenn der Erbe die nöthigen Fähigkeiten zur Bearbeitung des ihm hinterlassenen Werkes hat. Ersterer schlägt vor, die Entscheidung hierüber einer gemischten Kommission, aus Schriftstellern, Verlegern und einigen Rechtsverständigen bestehend, in die Hand zu geben.

Hauptfrage b wird verneint von Koch; bejaht von Albers, Hand-Browne, Löwenthal, Schmidt-Cabanis, Zastrow.

7.

Dauer des Urheberrechts. Welche Dauer scheint den Interessen des Publikums und denen des Verfassers am meisten angemessen? (Zeitlich unbeschränkte Dauer? 30, 50 ꝛc. Jahre nach dem Tod des Autors? 100 Jahre nach der Veröffentlichung des Werks?)

Was die Dauer des Urheberrechts betrifft, zeigten sich die Antwortgeber, die sämmtlich Autoren sind, sehr bescheiden in ihren Ansprüchen. Zwei (Albers, Mothes) scheinen mit der jetzigen Frist von 30 Jahren nach dem Tode des Autors zufrieden; Schmidt-Cabanis begnügt sich mit 30—40 Jahren; die übrigen (Hand-Browne, Löwenthal, Rosegger, Schleyer, Zastrow) fordern die Ausdehnung auf 50 Jahre.

8.

Was ist Plagiat? Ist es als rechtswidrig und strafwürdig zu betrachten, oder nur ästhetisch und moralisch zu rügen?

Auch hier hat der Fragebogen seinen Zweck nicht ganz erfüllt. Plagiat ist heute kein rechtlicher Begriff. Der Sinn, den der Sprachgebrauch mit Plagiat verbindet, ist schwankend. Die Stellung der Frage hatte daher den Zweck, zu Definitionen des Begriffs Plagiat anzuregen. Wenn man z. B. sagte: „Plagiat ist eine Entlehnung fremder Gedanken, die der Plagiator in eigene Form bringt und so dem Publikum als eigene Gedanken vorführt“, so ist ohne weiteres klar, daß eine derartige Entlehnung keine rechtlichen Folgen haben kann. Zur Rechtswidrigkeit des Plagiats wäre jedenfalls noch die Entlehnung der Gedankenfolge nöthig, denn der einzelne Gedanke ist neutral und keiner Appropriirung fähig. Die meisten Antwortgeber haben sich also einer, aus der Fassung der Frage erklärbaren petitio principii schuldig gemacht, wenn sie sagten: „Plagiat ist Diebstahl“. Eine Definition gaben Mothes: „Plagiat ist jede unerlaubte, ohne Einwilligung des Berechtigten vorgenommene Benutzung des geistigen Eigenthums eines anderen in solcher Weise, daß der Dritte (Leser oder dergl.) das betreffende Geisteswerk für eine geistige That des Diebes hält oder halten soll“. Zastrow sagt: „Ein Plagiat ist die unerlaubte Wiedergabe eines dichterischen Werks in irgend einer Form und strafwürdig“. Schmidt-Cabanis: „Spitzbübische Aneignung fremder Gedanken unter Verwendung im eigenen Interesse“. Albers: „1. Reiner Nachdruck; 2. Abänderung der Form, um dasselbe zu sagen, aber als eigene Meinung auszugeben; kommt bei gelehrten Arbeiten häufig vor. Beides strafwürdig“. Ehrlich: „Eine absichtliche Benützung des Geisteswerks eines anderen, um damit ein als ein eigenes erscheinendes auszuschmücken“.

Zur Kenntniß der Rechtsfrage machen wir auf die gründliche Arbeit Dr. Weyls aufmerksam, die als Beitrag in dieser Festgabe erscheint.

9.

Citate. Ist die jetzige Freiheit der Citate begründet? Kann sie zu Mißbräuchen führen? Wie ist hiernach der Begriff des erlaubten Citats zu begrenzen?

Alle Antwortgeber sind einig in der Anerkennung der Citatenfreiheit (Albers, Ehrlich, Hand-Browne, Löwenthal, Mothes, Schleyer, Schmidt-Cabanis, Zastrow). Doch knüpfen sie diese Freiheit an gewisse Bedingungen, Quellenangabe (Hand-Browne, Löwenthal, Mothes, Schleyer, Schmidt-Cabanis), genaue Widergabe des citirten Wortlauts (Albers, Mothes), Wahrung des Zusammenhangs (Albers, Mothes); Ehrlich läßt nur wenige kurze Citate zu, „besonders aus wissenschaftlichen Werken"; Zastrow beschränkt die Freiheit auf „einzelne Verse, Redewendungen, Maximen, Ansichten" und den Umfang von 6 Zeilen.

10.

Unter welchen Umständen bildet die theilweise Widergabe eines litterarischen Werkes einen Eingriff in die Rechte des Verfassers?

Diese Frage ist eine Ergänzung der vorstehenden. Wenn es sich beim Citat darum handelt zu wissen, bis zu welchem Grade wörtliche Entlehnungen aus einem fremden Werk gestattet sind, so ist hier umgekehrt zu prüfen, unter welchen Umständen diese Entlehnung zu einem Eingriff in das Urheberrecht wird. Die Beantwortung der Frage ergibt sich unmittelbar aus der Lösung der vorhergehenden. Doch ist die Betrachtungsweise insofern eine andere, als dort von den literarischen, kritischen 2c. Bedürfnissen auszugehen ist, die die Freiheit des Citats rechtfertigen, hier aber der Umfang des Rechts des Autors in Betracht kommt.

Es sind nun sämmtliche Antwortgeber der Ansicht, daß die unerlaubte Wiedergabe eines Theils eines Werkes unzulässig ist. Doch spricht sich nur Ehrlich unbedingt für die Rechtswidrigkeit dieser Entlehnung aus. Hand-Browne, Koch und Mothes beschränken sie auf den Fall, daß sie den Erfolg und die Verbreitung des Originalwerks beeinträchtigen kann. Mothes hält außerdem diejenige theilweise Wiedergabe eines Werkes für unzulässig, die keine Quellenangabe enthält und auf eine Täuschung der Leser gerichtet ist. Aehnlich auch Löwenthal und Schmidt-Cabanis.

11.

Läßt sich die Freiheit der Aufnahme eines Theils eines litterarischen Werkes oder eines ganzen litterarischen Werkes von geringem Umfang in ein Werk größeren Umfangs rechtfertigen? Wie muß bejahendenfalls letzteres beschaffen sein? Muß es ein selbstständiges Geisteswerk sein, das einen besonderen litterarischen, kirchlichen oder pädagogischen Zweck verfolgt?

Diese Frage hängt mit Frage 10 zusammen. Sie betrifft eine Ausnahme von den bei Ziffer 10 maßgebenden Grundsätzen. Dort handelte es sich allgemein darum, festzustellen, ob das Recht des Autors sich auch auf einen Theil des Werkes erstreckt. Hier ist zu untersuchen, ob nicht in gewissen besonderen Fällen die Wiedergabe eines Theils eines Werkes statthaft sein kann, nämlich dann, wenn er in ein Werk größeren Umfangs, in ein Sammelwerk aufgenommen werden soll. Die Frage ist noch dahin erweitert worden, ob ein Geisteswerk geringeren Umfangs in diesem Fall einem Theil gleichgestellt werden kann. Diese Erweiterung geschah mit Rücksicht auf das Deutsche Gesetz vom 10. Juni 1870, das die Frage bejahend entscheidet. Die meisten Antwortgeber haben denn auch beide Fälle gemeinsam beantwortet. Unbedingt verneinen die erste Frage Hand-Browne, Löwenthal, Zastrow. Schmidt-Cabanis läßt die Aufnahme mit Quellenangabe zu, wenn das Werk, in das aufgenommen wird, einen besonderen Zweck verfolgt, Mothes nur bei Sammelwerken.

Albers spricht sich unter allen Umständen gegen die Wiedergabe eines ganzen Werkes aus.

12.

Uebersetzung. Wie verhält sich die Arbeit des Uebersetzers zu der des Verfassers? Ist die Uebersetzung dem Originalwerk gegenüber ein selbständiges, neues Werk, oder sind

beide im Wesen identisch? Wie steht es damit in den verschiedenen Litteraturgattungen? Ist die Uebersetzung — vom Originalwerk abgesehen — als ein selbständiges Werk zu betrachten?

Wie hätte sich hiernach:

a) der Schutz des Verfassers gegen unbefugte Uebersetzung seines Werkes,

b) der Schutz des Verfassers einer Uebersetzung gegen Nachdruck, eine neue Uebersetzung, oder eine weitere Uebersetzung nach der seinigen zu gestalten?

Wie steht es dabei mit der Uebersetzung aus einer todten Sprache? Wie mit der Uebersetzung aus einem Dialekt in einen anderen? (Schwedisch, Dänisch, Norwegisch?)

Ist die unerlaubte Uebersetzung mit dem Nachdruck auf gleiche Stufe zu stellen?

Wir stellen mit großer Genugthuung fest, daß diese wichtige Frage von allen Antwortgebern gleichmäßig dahin beantwortet worden ist, daß der Verfasser eines Werkes gegen unbefugte Uebersetzung wie gegen Nachdruck zu schützen ist (Ehrlich, Erdmann, Hand-Browne, Löwenthal, Mothes, Rosegger, Schleyer, Schmidt-Cabanis, Zastrow). Nach Löwenthal und Mothes ist der Uebersetzer gegen Nachdruck zu schützen. — Die Nebenfragen über Uebersetzungen aus todten Sprachen und über Uebersetzung aus einem Dialekt in den anderen werden dadurch insofern gegenstandslos, als sie nur dann in Betracht kommen, wenn man die Uebersetzung mit dem Nachdruck nicht auf eine Stufe stellt. Doch mag immerhin bemerkt werden, daß die Uebertragung aus einem Dialekt in den anderen von Hand-Browne und Mothes auf gleiche Stufe mit der Uebersetzung gestellt werden. Diese letztere Frage hat insofern praktische Bedeutung, als Dänemark, Norwegen und Schweden ihre Autoren nur gegen Uebertragung in einen Dialekt des gemeinsamen Sprachgebiets, nicht gegen sonstige Uebersetzungen schützen.

13.

Utilisation. Wo liegt (begrifflich) die Grenze zwischen der selbständigen Bearbeitung eines Werks und der unselbständigen, welche unter Beibehaltung des vom Verfasser als Träger des Werks gewollten Inhalts nur die äußere Form trifft? Verschiedene Litteraturgattungen?

a) Fälle, wo die Form wesentlich ist (z. B. Lyrik),

b) Fälle, wo die Form unwesentlich ist.

Wie steht es im Einzelnen:

I. Mit der Umarbeitung eines Romans?

II. Mit der Dramatisirung einer Erzählung?

III. Mit der erzählenden Darstellung eines dramatischen Werks?

IV. Mit der Umformung eines Gedichts?

V. Mit der Parodirung oder Travestirung eines Werks?

VI. Mit der ästhetischen Analyse eines Werks?

VII. Mit der Kompilation aus einem oder mehreren Werken?

Eine erschöpfende Beantwortung der Frage ist eigentlich mit wenigen Worten nicht zu geben. Auch haben sich die meisten Antwortgeber mit Angabe allgemeiner Gesichtspunkte begnügt. So stellt Löwenthal jede unbefugte Utilisation der unbefugten Uebersetzung gleich. Aehnlich auch Ehrlich. Andererseits ist Erdmann für eine liberale Behandlung der Frage; er tritt also für Freiheit der Bearbeitung ein. Schmidt-Cabanis macht die Rechtswidrigkeit von einem besonderen Vorbehalt des Verfassers abhängig. — Albers läßt die Bearbeitung in den Fällen II, III, IV, VI zu, wenn der Name des benützten Autors angegeben wird.

Eine hübsche Ausführung giebt Hand-Browne:

„Impossible to answer this question without a discussion of the various cases. The principle would seem to be that no one should use (without permission) what is the original production (or invention) of the author . . . E. q. A. invents an original novel, in which there is an original dramatic situation. B has no right to use this in a drama, for it is A's own invention. C writes a history of Japan in which there is such a situation. Although this may be quite novel, B may use it in a drama, for the events of history are the property of all mankind. So with any other transformation. A parody or travesty is a different thing, as it owes, whatewer merit it may have, not to the work parodied, but to the wit and ingenuity of the parodist."

Ebenso können wir nicht unterlassen, die bemerkenswerthen Ausführungen des Herrn Baurath Mothes wiederzugeben:

Utilisation. Nach dem Redesatz scheint es, als ob hier ein Unterschied gemacht werden sollte zwischen der unselbständigen Bearbeitung, die den Inhalt unter bloßer Andeutung der Form beibehält, und einer selbständigen, die also auch den Inhalt ändert. Insofern nun der Inhalt den eigentlichen Kern der Geistesarbeit bildet, die Form aber das Geisteswerk zum Kunstwerk macht, würde eine Bearbeitung, die auch den Inhalt ändert, in der That ein selbständiges Geisteswerk sein. — (Z. B. ein Epos über Tell, das Schillers ganzen Gedankengang wiedergiebt, eine Aenderung der Form allein und damit eine mit Plagiat verknüpfte Utilisation, ein Epos aber, das Tell als Rebellen, Geßler als Opfer der Pflichttreue darstellt, wäre ein ganz neues Werk; würden aber in diesem Episoden aus Schiller in ihren Inhalt und Wesen unverändert angewendet, so läge falsches Citat oder theilweises Plagiat vor. — Würde ein neuer Kosmos geschrieben, welcher den Gedankengang Humboldts befolgt, aber in trockener Schulmeisterweise darstellte, so läge ein Plagiat vor, würde aber der ganze Gedankengang Humboldts umgestülpt, was ja recht gut denkbar ist, so läge ein absolut neues Werk vor, und nur, wenn einzelne Kapitel oder sonstige Theile von dieser Umstülpung ausgeschlossen würden, hätte man ein theilweises Plagiat oder verstümmeltes Citat als vorliegend zu betrachten. In der Hauptsache kann das für alle Litteraturgattungen gelten, wenn man nur scharf genug nach dem ad 1 und 2 Gesagten unterscheidet zwischen: Grundidee, Standpunkt, geistiger Behandlung, Gruppirung, Nutzanwendung, Form aus den verschiedenen Resultatarten geistiger Thätigkeit, und den Satz festhält: Sobald keiner dieser verschiedenen Faktoren geistiger Thätigkeit verletzt, gestohlen, gemißbraucht ist, sondern sie alle als selbständige geistige Thätigkeit erscheinen, liegt ein neues Werk vor. Ist aber nun von einem oder einigen dieser Punkte Anlehnung, Kopirung, also Diebstahl nachzuweisen, so ist das neue Werk als theilweises Plagiat zu betrachten oder zu behandeln.

a) Fälle, wo die Form wesentlich ist, also nicht nur Lyrik (denn die Form ist wesentlich auch bei Humboldts Kosmos, bei Schillers Abfall der Niederlande, 30 jährigem Krieg ꝛc.). Hier kann trotz völliger Aenderung der Form doch geistiger Diebstahl vorliegen, wenn, wie oben erörtert, Standpunkt, Grundidee, geistige Behandlung des Inhalts, Gruppirung oder dergleichen entlehnt sind. Wird die Form theilweise beibehalten, so liegt für diese Theile auch noch künstlerischer Diebstahl vor.

b) Ist die Form des Originals unwesentlich für den Inhalt (was man eben, obwohl nicht ganz mit Recht, für den Kosmos annehmen könnte), so bleibt dennoch der geistige Diebstahl dann bestehen, wenn einer oder der andere den geistigen Thätigkeitsarten zuzunehmende Theil auf Diebstahl beruht.

Wie steht es im Einzelnen?

I. Umarbeitung eines Romans zu einem Epos, oder auch was zu II. gehört, denn Roman ist auch Erzählung, zu einem Drama, benutzt vermuthlich die erdichteten Charaktere und

Situationen, also wichtige Theile des Geisteswerkes, darf also ohne Erlaubniß des Romanciers nicht vorgenommen werden, ohne Diebstahl zu begehen.

III. Genau so.

IV. Ebenso, sobald nur die Form geändert wird, nicht der Inhalt, die sogenannte Paraphrase, also Aenderung des Inhalts unter Beibehaltung wesentlicher Theile der Form gibt neuen geistigen Inhalt, also ein neues Geisteswerk, aber am Kunstwerk wird dennoch Diebstahl begangen, also auch hier ist Erlaubniß nöthig, sobald und solange noch das geistige Eigenthum besteht.

V. Parodirung und Travestirung sind eigentlich zunächst als Paraphrasen zu betrachten, wozu aber fast stets noch ein Angriff auf die Ehre des Verfassers tritt, indem mit dem Original zugleich dessen Verfasser mindestens lächerlich gemacht wird. Ja meist sind die Parodien auch noch Versündigungen gegen ästhetische Prinzipien.

VI. Aesthetische Analysirung eines Werkes ist doch eigentlich wohl als Kritik zu betrachten und also selbständiges Geisteswerk.

VII. Kompilation aus einem oder mehreren Werken. Kompilation aus einem Werk ist mir nicht recht klar. Das cum deutet auf Entnahme aus mehreren. Bezeichnend ist, daß compilare ebenso gut zusammenschleppen, als plündern, berauben heißt. Kompilationen, sofern sie sich nicht offen als Sammelwerk ankündigen, und die einzelnen zusammen gestohlenen Theile als Citate anführen und behandeln, sind nach meinem Dafürhalten stets als Diebstahl zu bezeichnen, als solche kriminaliter zu bestrafen, und mit Entschädigung aller Bestohlenen zu belegen. Soweit das geistige Eigenthum der Bestohlenen schon der Nation anheimgefallen ist, fließt die Entschädigung in den Staatssäckel, oder an Kassen für Schriftstellerunterstützung oder dergleichen. (Siehe Frage 7.)

Alle diese Punkte behandeln, mit Ausnahme von VII. nur belletristische Werke. Unter litterarisch aber ist mehr als das Belletristische zu verstehen.

VIII. Benutzung von Stofftheilen vorhandener Werke zur Schaffung eines ganz neu angelegten liegt z. B. vor bei Aufstellung nummerischer Tabellen aus Geschichte, Geographie, Technologie, Chemie 2c. 2c. Hier dürfte es genügen, wenn in der Ueberschrift oder sonst wo die benutzten Quellen angeführt sind, ohne daß das bei dem einzelnen Citat, denn als solche sind die einzelnen Angaben hier zu betrachten, sich stets wiederholte. Ich habe aber einmal solche historischen Tabellen gesehen, die nichts weiter waren, als in den Rubriken umgestellte Abdrücke der synchronistischen Tabellen in Rottecks kleiner Weltgeschichte. Das ist einfacher Diebstahl. Hierher gehören z. B. Vignolas Tabelle für Säulenordnungen als Plagiat aus Vitruvs Werk. Zusammenstellung solcher Tabellen aus mehreren Werken ohne Angabe der Quelle wäre Kompilation, also mehrfacher Diebstahl.

IX. Umformung eines wissenschaftlichen Lehrbuches in katechisirender Form (die Katechismen für Heraldik, Archäologie 2c.) ist dann Diebstahl, wenn sie nicht eigene selbständige Geistesthätigkeit enthält, sondern nur Umformung ist.

X. Hierher gehört eine große Anzahl, ja eine Unzahl kleiner Handbücher, sogenannte „Grundrisse" auf dem Gebiete der Kulturgeschichte, Kunstgeschichte, Technologie 2c., Bücher, die aus anderen größeren Werke zusammengestohlen sind und auch das Publikum täuschen, welches statt eines erhofften Ueberblicks nur einen homöopathischen Auszug, meist sehr geistloser Art, oft falsch, noch öfter ungemein lückenhaft erhält; dahin gehört leider fast die Mehrzahl der deutschen Schulbücher. Wandel zu schaffen wäre da ein Verdienst.

14.

Liegt der bedingungslose allgemeine Schutz ausländischer Autoren im Interesse der einheimischen Litteratur? Oder scheinen Beschränkungen geboten

a) im allgemeinen Interesse der Litteratur?

b) einzelnen Ländern gegenüber, die den deutschen Autoren keinen genügenden Schutz gewähren? (Vereinigte Staaten, Holland, Rußland 2c.)

Hier ist streng zwischen a und b zu unterscheiden.

a) enthält die allgemeine Prinziepienfrage: Ist der Ausländer wie der Inländer gegen jeden Eingriff in seine Autorrechte zu schützen?

Abgesehen von Mothes wird diese Frage von allen Anwortgebern bejaht. (Albers, Hand-Browne, Koch, Löwenthal, Rosegger, Schmidt-Cabanis.)

b) Die zweite Frage ist praktischer Natur.

Ist solchen Ländern gegenüber, die den deutschen Autor nicht oder nicht genügend schützen, der Schutz zu versagen?

Die Frage wird ausdrücklich bejaht von Albers, Gerhard v. Amyntor, Löwenthal, Mothes, Schmidt-Cabanis, Zastrow.

II. Fragen für dramatische Autoren.

1.

Was ist ein dramatisches Werk? Ist das gesprochene oder gesungene Wort zum Begriff des dramatischen Werkes erforderlich? Sind hiernach auch choreographische Werke und Pantomimen schutzwürdig? Wie steht es mit lebenden Bildern?

„Ein dramatisches Werk im Sinne des Urheberrechts ist jede zur Darstellung durch Personen bestimmte geistige Schöpfung. Das gesprochene oder gesungene Wort ist zum Begriffe schon darum nicht erforderlich, weil auch Stumme in seinem Rahmen vorkommen. Jede Art der Darstellung durch lebende Wesen ist schutzfähig, auch Pantomimen, Choreographien. Lebende Bilder gehören nicht zu den dramatischen Werken; das Drama setzt begrifflich (δράω) Handlung voraus.“ Dieser präzisen Formulirung des Grafen Hochberg entspricht auch die Antwort von Wartenegg's: „Gesprochen, gesungen oder durch Pantomime dargestellt, ist immer ein dramatisches Werk ein Vorgang, der durch agirende Personen dem Zuschauer eine Handlung vorführt.“

2.

Ist die unerlaubte Aufführung eines Theils eines dramatischen Werks als Eingriff in die Rechte des Autors zu betrachten? (eines Akts, einer Scene, eines Monologs)? wo liegt die Grenze des Erlaubten?

Die Rechtswidrigkeit der theilweisen Aufführung eines dramatischen Werks wird von allen Anwortgebern bejaht. (Erdmann, Graf Hochberg, Schleyer, von Wartenegg.)

Ueber die Grenze zwischen der erlaubten und unzulässigen Aufführung spricht sich Graf Hochberg aus: „Der Vortrag eines Theils, der den Zusammenhang nicht wiedergiebt, einer Episode, eines Citats, ist keine Wiedergabe des Werkes. Bei jedem Mehr wird es Thatfrage, ob Wiedergabe vorliegt.“

3.

Ist der Vortrag eines dramatischen Werks durch einen Deklamator als Aufführung zu betrachten; und wenn unbefugt, rechtswidrig?

Die Frage wird bejaht von Erdmann („namentlich wenn die Aufführung gegen Eintrittsgeld stattfindet“) und Schleyer; verneint von Graf Hochberg und von Wartenegg. Rosegger

läßt die Frage in der Schwebe, fügt jedoch bei: „Wenn die Deklamation eines dramatischen Werkes öffentlich unbefugt ist, dann ist auch die Deklamation von Novellen, Gedichten u. s. w. unbefugt. Denn die öffentlichen Vorträge bieten dem Publikum Genuß der Dichtung, ohne daß es das Buch zu kaufen braucht.“

4.

Ist das Scenarium als solches schutzwürdig?

Die Frage wird allgemein bejaht von Erdmann. Graf Hochberg führt hierüber aus: „Ein Scenarium ist ein Theil eines im Entstehen begriffenen dramatischen Werkes, so lange der Urheber lebt, und schutzwürdig; es ist aber kein dramatisches Werk geworden, wenn der Urheber vor der Vollendung starb, darum nicht mehr schutzfähig. (Schiller's Demetrius z. B.)“ Aehnlich sagt von Wartenegg: „Ein Scenarium ist jedenfalls dann schutzwürdig, wenn einer es stiehlt und zur Ausarbeitung ohne Erlaubniß des Autors benutzen will.“

5.

Nach welchen Merkmalen ist zu beurtheilen, ob zwei dramatische Werke, welche denselben Gegenstand behandeln, identisch oder verschieden sind? (bei gleicher Fabel, gleichem historischen Stoff, bei gleichem psychologischen, ethischen, sozialen ꝛc. Problem?)

Die Beantwortung dieser Frage erfordert längere Einzelausführungen. Die Antwortgeber haben sich also begnügt, darauf hinzuweisen, daß im einzelnen Fall zu untersuchen ist, ob der zweite Autor den Stoff selbständig erfunden hat oder ob in der Verarbeitung eines fremden Stoffs eigenes schriftstellerisches Verdienst zu Tage tritt. (Erdmann, von Wartenegg.) So sagt Graf Hochberg: „Si duo idem faciunt, non est idem. Daß aber der zweite nicht produzirte, nur reproduzirte, wird aus der Kongruenz der wesentlichen Theile und dem Mangel an Gestaltungskraft in den Verschiedenheiten oder Abweichungen erkennbar werden.“

6.

Was ist eine öffentliche Aufführung?

a) Welche Rolle spielt dabei die Entgeltlichkeit?

b) Was ist das Merkmal der Oeffentlichkeit? Wie steht es mit Aufführungen vor einer Person, vor einer geschlossenen Gesellschaft?

„Eine öffentliche Aufführung ist zunächst jede in einem öffentlichen Lokale vor zahlendem Publikum, dann z. B. bei einem Théâtre paré, also auch in öffentlichem Lokal vor Geladenen, aber nicht im Privatsalon vor geladenen Gästen.“ (von Wartenegg.) „Entgeltlichkeit ist Oeffentlichkeit.“ (Schleyer.) „Die Entgeltlichkeit an sich ist kein Kriterium der Oeffentlichkeit; die Vorstellungen auf der Landstraße sind gratis, mehr oder minder. Nur insoweit die Entgeltlichkeit die Vermuthung eines unbeschränkten, oder genauer nur durch Zahlung beschränkten Zutrittes begründet, kann aus der Entgeltlichkeit auf die Oeffentlichkeit, d. h. Zugänglichkeit für jeden Besucher, geschlossen werden. — Es macht aber keinen Unterschied, ob die Zahlung für eine Vorstellung oder für eine Serie von Vorstellungen zu leisten ist. Daher sind auch die Vorstellungen der sogenannten Vereine der „Freien Bühne“ öffentliche, insbesondere da, wo die Mitgliedskarten verliehen, von Mehreren gemeinschaftlich entnommen oder übertragen werden dürfen.“

7.

Ist es gerechtfertigt, wenn ohne vertragsmäßige Abmachung dramatische Werke von den Bühnenleitungen beschnitten oder sonst geändert werden?

Die Frage wird unbedingt verneint von Erdmann, Resegger, Schleyer, von Wartenegg. Einen hiervon abweichenden Standpunkt nimmt Graf Hochberg ein:

Es ist gerechtfertigt, wenn dramatische Werke dem praktischen Bedürfnisse der erwerbenden Bühne angepaßt werden, denn es wird für dieses erworben und entspricht ihm in der ersten Fassung und Anordnung in seltenen Fällen. Der Konsens zur Anpassung ist mit der Ueberlassung an eine bestimmte Bühne ertheilt, denn der Autor kennt deren praktische Bedürfnisse (oder: könnte sie kennen) und will gleichwohl, daß sein Werk auf dieser Bühne dargestellt werde. Verständigung dürfte übrigens die Regel bilden; der Konsens wird im Ueberlassungsvertrage gewöhnlich ertheilt.

Die Aenderung darf aber nicht so weit gehen, daß sie aus dem Werke etwas Anderes macht, z. B. daß sie sich kriegen, statt daß sie sich tödten.

III. Maler und Bildhauer, und sonstige bildende Künstler.

Der Grundgedanke des künstlerischen Urheberrechts ist der, daß der Autor eines Kunstwerks gegen unbefugte Nachbildung und Veröffentlichung (Verbreitung) seines Werkes zu schützen ist. Hierbei handelt es sich vor allem darum, festzustellen, ob zwei Werke im Wesen identisch sind, also ob ein solches, selbst bei äußerlicher Formänderung, nur als mechanische Nachbildung eines Originalwerks zu betrachten ist, oder ob es eine nachempfundene Neuschöpfung ist.

Diese Fragengruppe hat eine zahlreiche und eingehende Beantwortung gefunden. Dies ist um so erfreulicher, als das künstlerische Urheberrecht häufig etwas stiefmütterlich behandelt worden ist, und die Betheiligten selbst weniger als die Schriftsteller für Wahrung ihrer Interessen einzutreten pflegen. Es sei uns daher vergönnt, die bemerkenswerthen Auslassungen erster Meister und Aesthetiker möglichst im Wortlaut wiederzugeben.

1.

Was ist ein Kunstwerk? Merkmale.

Hier ist zunächst zu bemerken, daß der Ausdruck Kunstwerk vieldeutig ist. Da er unter der allgemeinen Rubrik Maler, Bildhauer u. s. w. steht, so glaubte der Verfasser des Fragebogens ihn statt des genaueren Ausdrucks „Werk der bildenden Künste" setzen zu können. Doch hat dies zur Folge gehabt, daß eine Anzahl Antwortgeber den Ausdruck allgemein faßten, wie z. B. „der allgemein verständliche Ausdruck eines selbständigen Gedankens, der anregend auf die Menschen wirkt" (Koch), oder „ein Erzeugniß eines selbständig schaffenden Geistes, welches durch Form und Farbe, oder durch Wort oder durch Töne, auf sinnliche Empfindung, Gemüth oder Geist wirkt" (Wagner), oder „Die schöpferische Darstellung einer die Seele ganz erfüllenden Vorstellung." (Ein anonymer Einsender.)

Die übrigen Antwortgeber lassen sich in zwei Gruppen scheiden.

1. Die erste sucht eine allgemeine Begriffsbestimmung zu geben, ohne das Wesen des Künstlerischen als etwas Gegebenes vorauszusetzen. So Wiese:

„Die sinnlich wahrnehmbare und erkennbare Verkörperung einer Idee oder Wiedergabe der Natur, sei es einer Person, eines Thieres, einer Gegend durch Zeichnung, Stich, Malerei, Plastik."

Aehnlich auch Nordmann. Hierher ist auch die Ausführung te Peerdt's wiederzugeben: Ein Kunstwerk ist eine in den Stand der Objektivation (Sinnesanschauung) eingetretene künstlerische (subjektive) Idee, also die einem inneren, schwer qualifizirbaren Vorgang (Empfindung,

Vorstellung) entsprechende äußere Form. Hier (auch zu 5) charakterisirt sich auch die mechanische Nachbildung in den bildenden Künsten: was von der künstlerischen Idee bereits in die Form des Raumes eingegangen, also Sinnesanschauung ist, das läßt sich in allen seinen sinnlichen Qualitäten gesammt, wie auch in einzelnen besonders, nachmessen und nachwägen. Die sehr subtilen Erwägungen über das auch in den bildenden Künsten in Andeutung gelangende zeitliche Moment u. A. erwähne ich hier nicht, weil an dieser Stelle ohne Interesse.

2. Die zweite Gruppe setzt das Wesen der Kunst als gegeben voraus. So Raupp, wenn er sagt: „ein Werk, das einen künstlerischen Gedanken mit künstlerischen Mitteln darstellt" oder ein anonymer Antwortgeber: „Eine Idee, die in künstlerischer Form zum Ausdruck gebracht wird." So auch eine aus dem Kunstgewerbemuseum zu Leipzig eingegangene Antwort:

„Wenn der Begriff des Künstlerischen als gegeben angenommen wird, so ist ein Kunstwerk der bildenden Kunst die mit künstlerischen Mitteln durchgeführte Darstellung einer der Natur entnommenen oder in Anlehnung an die Natur frei erfundenen Idee. Dabei werden natürliche Dinge dargestellt: 1. mit Hülfe dreier Dimensionen (Bildhauerei), 2. mit Hülfe zweier Dimensionen (graphische Künste). In beiden Abtheilungen kann a) die natürliche Farbe der Dinge zum Ausdruck gebracht werden (Malerei — Polychromie) oder b) es wird auf deren Wiedergabe verzichtet und höchstens (bei graphischen Künsten) der Unterschied von Licht und Schatten dargestellt."

So schließlich auch v. Seidlitz, dessen interessante Ausführungen wir ganz wiedergeben:

„Ein Kunstwerk ist eine mit den Mitteln der bildenden Kunst erzeugte Schöpfung.

Seine Merkmale sind 1. die Verwendung eines künstlerischen (nicht eines mechanischen) Darstellungsmittels, also des Zeichnens, Malens, Stechens, des freien Bossirens, Modellirens, Heraushauens und Ueberarbeitens u. s. w. (nicht des Photographirens, Druckens, Formens, Gießens, Abklatschens, Messens oder des Niederschlags u. s. w.); 2. der schöpferische Charakter des Werkes, der auch dann vorhanden ist, wenn von einem Kunstwerk (das in solchem Fall das Naturvorbild darstellt), eine Kopie in einer anderen Kunstweise aus freier Hand angefertigt wird, womit gesagt ist, daß ein mechanisches Reproduktionsverfahren dabei nur soweit zu Hülfe genommen werden darf, als es nicht die Kopie schon im wesentlichen hervorbringt. Das graphische Faksimile einer Zeichnung, das gezeichnete oder gestochene Faksimile einer Photographie nach einem beliebigen Kunstwerk, eine über einer Photographie ausgeführte Malerei, jede mittels des bloßen Messens hergestellte Reproduktion eines Kunstwerks, wie namentlich die dem Modell durchaus entsprechende, mittels des Punktirens bewirkte Herstellung eines Bildwerkes, alle diese wird kein Sachverständiger für Kunstwerke ansehen. Andererseits wird jede in der gleichen Kunstweise hergestellte Kopie durchaus für ein Kunstwerk zu halten sein, sobald sie nicht darauf ausgeht, ein täuschendes Faksimile des Originals herzustellen, sondern dieses Original in die persönliche Ausdrucksweise des Kopisten übersetzt, somit zeigt, wie das Werk sich in seinem Geiste spiegelt (Beispiele: Rubens' Kopien nach Mantegna, Tizian; Lenbachs nach Rubens, Velasquez). Aus praktischen Rücksichten aber empfiehlt es sich durchaus, diese in der gleichen Kunstweise ausgeführten Kopien im Gesetz auszuschließen."

2.

Begrifflicher Unterschied zwischen einem Kunstwerk und einem gewerblichen Gegenstand (das sogenannte Kunsthandwerk)?

a) bestimmt sich die Grenze nach subjektiven Merkmalen?
(künstlerische Thätigkeit, — Bestimmung); oder
b) nach objektiven, ästhetischen Merkmalen?

Diese Frage ist als Nebenfrage zu Fr. 1 zu betrachten. Es handelt sich um die Abgrenzung des Begriffes Kunstwerk gegenüber den gewerblichen Gegenständen. Diese Grenze ist

fließend und im einzelnen Fall oft sehr schwer zu bestimmen. Dies spricht Nordmanu aus: „Die Grenzen sind nicht schärfer als die Farbengrenzen im Spektrum; und bis jetzt haben wir keinen anderen Maßstab als ein geübtes Auge.“ Da jedoch der Richter sich auf sein geübtes Auge nicht verlassen kann und auch das Urtheil eines Sachverständigen leicht durch persönliche Umstände, Geschmack u. dergl. beeinflußt wird, scheint es nöthig, grundsätzliche Unterscheidungsmerkmale zu finden. Hierbei können verschiedene Ausgangspunkte angenommen werden, die Beziehung des Künstlers zum Werk, oder die Erscheinung des Werkes als solche. — Man kann zum Beispiel sagen: Wenn der Künstler einen Gebrauchsgegenstand schaffen will, dann ist das Erzeugniß seiner Thätigkeit kein Kunstwerk, denn bei diesem ist der Zweck immer ein künstlerischer. — Oder man kann sagen: Der Gegenstand ist schön, in Folge dessen ist er ein Kunstwerk. Demgemäß ist die Frage gestellt, ob die Abgrenzung des Kunstwerkes vom reinen gewerblichen Gegenstand nach subjektiven oder objektiven Merkmalen zu bestimmen ist.

a) In ersterem Sinne haben sich ausgesprochen

1. Brückner, Koch, Kunstgew.-Museum Leipzig, Mothes für das Merkmal der Bestimmung.
2. Kietz, Wiese für das Merkmal der künstlerischen oder technischen Thätigkeit.

b) In letzterem Sinne Raupp, Schleyer, Wagner, v. Seidlitz. Letzterer führt hierüber aus:

„Das Kunstwerk als Kunstwerk unterscheidet sich von dem gewerblichen Gegenstand als solchem dadurch, daß das erste keinem Gebrauchszwecke zu dienen braucht, das zweite aber wohl. Ist ein gewerblicher Gegenstand zugleich ein Kunstwerk, ist er also ein Erzeugniß des Kunstgewerbes, so muß er in sich die unter 1. angeführten Merkmale eines Kunstwerkes vereinigen. Diese Merkmale sind insofern objektiver Natur, als es weder von der Absicht des schaffenden Künstlers, noch von dem Willen des Besitzers abhängt, ob einem solchen Gegenstande der Charakter eines Kunstwerkes oder der eines gewerblichen Gegenstandes beizulegen sei, sobald nur diese Merkmale vorhanden sind. — Ein fabrikmäßig erzeugter Gegenstand, er sei noch so schön, ist z. B. kein Erzeugniß des Kunstgewerbes, sondern eines der Industrie; ein Stück, das nur die in der gleichen Kunstweise ausgeführte Kopie eines bereits vorhandenen Kunstwerkes ist, kann kein Kunstwerk im Sinne einer Schöpfung sein (z. B. die Reproduktion von Geräthen oder Zierstücken früherer Jahrhunderte, die Verwendung verkleinerter Nachbildungen von Statuen zu Gebrauchszwecken u. s. w.; ein Erzeugniß der Tischlerei, des Metallgusses, der Töpferei u. s. w. wird nur so weit ein Kunstwerk sein, als es durchaus den persönlichen Charakter der Schöpfung hat, mag dieser in der Konstruktion selbst oder auch nur in der, sei es plastischen, sei es malerischen, Verzierung liegen.

3.

Miturheberschaft. Ist eine solche bis zu dem Grade möglich, daß die Arbeit des einzelnen nicht ersichtlich wird? Wie ist das Verhältniß beider zum gemeinsamen Werk, in den einzelnen Fällen (Beispiel Landschaft und Staffage, Komposition und Farbe [Michel Angelo und Luciani])?

Die Autorschaft bestimmt das Autorrecht. Wenn nun mehrere an der Herstellung eines Kunstwerkes mitgewirkt haben, ist zu untersuchen, wie das Verhältniß der Autorschaft ist. Ist die Arbeit jedes einzelnen selbständig von der des anderen zu trennen, so ist eben für die Nachbildung jedes einzelnen Theils die Zustimmung des betreffenden Autors, für die Nachbildung des Ganzen die Genehmigung sämmtlicher Autoren nöthig. Nun fragt es sich aber, ob es Fälle gibt, wo die Mitarbeit mehrerer zu einem unlöslichen Ganzen verschmilzt.

Voraussetzung ist dabei natürlich, daß nicht der eine Künstler, der andere Handwerker ist. Es muß sich vielmehr beiderseits um künstlerische, also prinzipiell gleichwerthige Leistungen handeln.

Eine erschöpfende Beantwortung der Frage erfordert natürlich eine längere Ausführung, zu der die gegebenen Beispiele nur Gesichtspunkte bieten sollen.

Doch bieten auch die vorliegenden Antworten ein genügendes Interesse durch die Mannigfaltigkeit der sich kundgebenden Anschauungen.

Die Möglichkeit der sich in ein unlösbares Ganzes verschmelzenden Mitarbeit leugnet Mothes:

„Miturheberschaft. Hier tritt in der bildenden und technischen Kunst fast das Gegentheil ein wie in der Litteratur. Während namentlich bei wissenschaftlichen Werken Hohes erreicht wird, wenn dem Mitarbeiter möglichst seine Selbständigkeit gewahrt bleibt, wird schon bei Werken der Belletristik, also bei solchen Litteraturwerken, bei denen die Form wesentlich ist, die also auch Kunstwerke sein sollen, (wie z. B. bei gemeinschaftlichen Arbeiten an einem dramatischen Werk (etwa Scribe und Delavigne) die Arbeit des Einzelnen nicht mehr als solche merkbar sein dürfen, um nicht der künstlerischen Einheit zu schaden. Ebenso z. B. am Wormser Lutherdenkmal, wo die Einzelarbeit von Donndorf nicht mehr sichtbar ist. So auch, ja in noch höherem Grade in der Architektur und den technischen Künsten, wo die Mitarbeiter sich der Hauptarbeit gänzlich unterordnen müssen, so auch bei Landschaft und Staffage, mehr noch bei Komposition und Farben, wo die Farbe nur erläuternder Diener der Komposition ist, wie in der Architektur die Steinmetzarbeit nur die Ideen und Weisungen des Entwerfenden körperlich ausführt."

Auf einem anderen Standpunkt stehen Kietz, das Kunstgewerbe-Museum Leipzig, Wagner, Raupp und v. Seidlitz.

Wir geben dabei die Ausführungen des Kunstgewerbe-Museums Leipzig und Seidlitz' wieder:

I. ist denkbar, z. B. ist es unmöglich, den Antheil des korrigirenden Lehrers an der Arbeit eines Schülers genau zu bezeichnen.

II. Es muß unterschieden werden: 1. ein Kunstwerk kann die Vereinigung zweier selbstständiger Werke sein, von denen jedes nach Idee und Darstellung vom Andern unabhängig ist (Landschaft-Staffage), 2. es kann die Idee von einer Person, die ganze Darstellung von einer anderen Person herrühren, 3. es kann die Idee und ein Theil der Darstellung von einer Person, ein anderer Theil der Darstellung von einer zweiten Person herrühren (Idee und Komposition — Farbe). In allen drei Fällen steht jeder Person nur für den von ihr herrührenden Theil des Werkes das Urheberrecht zu, für das gemeinsame Kunstwerk aber beiden Personen. (Kunstgewerbe-Museum.)

„Miturheberschaft, sei es in Bezug auf die Erfindung oder in Bezug auf die Ausführung ist durchaus bis zu dem Grade denkbar, daß die Arbeit des Einen von der des Andern nicht zu sondern ist; das ist überall dort der Fall, wo wesentliche Aenderungen durch die Mitwirkung eines Andern herbeigeführt sind, z. B. bei Schülerarbeiten, die unter der Mitwirkung des Lehrers entstehen. Die Staffage läßt sich durchaus von der Landschaft trennen. Bei der von Sebastiano del Piombo (Luciani) mit Hilfe Michelangelos ausgeführten Auferweckung des Lazarus (jetzt in der Londoner Nationalgalerie) kann der Antheil Michelangelos deshalb nicht festgestellt werden, weil es bei Vasari (ed. Sansoni V, 570) nur heißt, daß dieser nur in einzelnen Theilen, die jedoch nicht näher bezeichnet werden, an der Anordnung und der Zeichnung mitgewirkt habe (sotto ordine e disegno in alcune parti di Michelangelo). Hätte Michelangelo, wie bei Sebastianos Geißelung Christi in St. Pietro in Montorio zu Rom, die ganze Komposition entworfen (fatto il picciol disegno, nach Vasari ibid. S. 569), so wäre immerhin die Vergrößerung, und natürlich die farbige Ausführung erst recht, Sebastiano anzurechnen gewesen, wie aus dem Umstande hervorgeht, daß in dieser Geißelung die Figur Christi, gegenüber denen der beiden Schergen, vom Biographen besonders hervorgehoben wird, weil es hieß

(molti credono), Michelangelo selbst habe ihre Umrisse auf dem Gemälde ausgeführt (contornata). Die malerische Ausführung kann freilich nicht, wie etwas nur äußerlich Anhaftendes von der Zeichnung gesondert werden; die gezeichnete Vorlage aber, als ein Werk, das an und für sich selbständigen Kunstwerth besitzt, kann von dem Ganzen in Abzug gebracht werden.

4.

Läßt sich bei der Frage, wer Autor eines Kunstwerkes sei, zwischen Konzeption und Ausführung unterscheiden? Oder ist die Unterscheidung zwischen rein künstlerischer Thätigkeit und mechanischer Arbeit eine andere? Welche Merkmale bezeichnen die Grenzen beider?

Diese Frage ist eine Ergänzung der vorstehenden. Hier sind die Fälle ins Auge zu fassen, wo mehrere an der Herstellung eines Werkes mitgewirkt haben, aber nur einer als Autor des Werkes zu betrachten ist. Es handelt sich also darum zu wissen, wo die Grenzen der eigentlichen schöpferischen Thätigkeit liegen. So verschieden auch die Antworten scheinen, so sind sie doch alle von ziemlich dem gleichen Gedanken eingegeben. Die scheinbare Verschiedenheit rührt eben daher, daß die Begriffe Konzeption und Ausführung selbst fließend sind, (Kunstgewerbemuseum Leipzig) und unter ersterer sowohl die im Kopfe des Künstlers entstandene noch der Verkörperung harrende Vorstellung als auch das in der Skizze oder im Modell vorhandene Werk verstanden werden können.

Von der ersten Voraussetzung geht te Peerdt aus:

Wenn ich der Bequemlichkeit halber, und da durch die Beschränkung des mir zugestehenden Raumes Kürze geboten ist, hier statt des Ausdruckes künstlerische Idee das Wort Conception setzen darf, sowie es ja auch der Fragesteller kurzweg thut, so gebe ich meine Antwort wie folgt: die Ausführung des Kunstwerkes ist die Thätigkeit der Objektivation der Conception, also kann an dieser Thätigkeit ein Helfer gar nicht theilnehmen, denn wo die Objektivation noch nicht geschah, weiß der Helfer noch nichts, weil noch nichts da ist, ist es aber schon da, also die Objektivation einigermaßen genügend vollzogen, so kann der Helfer nicht theilhaben, weil die Conceptio die Bedingung der Objektivatio war und zwar ein Etwas, von welchem er nur eine nachträgliche Kenntniß, a posteriori, haben kann.

Beide, Conception und Objektivation, sind stets, entsprechend der Kunst, in welcher die Idee in Erscheinung treten will, specifisch, d. i. Inhalt nnd Form sind untrennbar, besonders und allgemein, wie etwa das metaphysische Wesen eines Dinges und seine physische Erscheinung.

Ist nun die Conception bereits in die Form der betreffenden Kunst eingegangen (Skizze, Vorlage in kleinerem Maßstab) so kann allerdings eine Beihülfe in der Ausführung statthaben (Alfred Rethel und Kehren, zahllose Andere), welche dann mit der Autorschaft des Kunstwerkes nichts, gar nichts zu schaffen hat.

Also ist die Conception von der Ausführung untrennbar, die Scheidung in Conception und Ausführung (wenn anders ich den Sinn der Frage richtig auffaßte), unmöglich, und die Frage selbst aus einer viel zu hohen Werthung der Beihülfe in der Ausführung hervorgegangen.

Und weiter, um noch der Frage einen anderen Sinn abzugewinnen:

Wer durch irgend ein Etwas, z. B. Beibringung einer sogenannten Idee (im Alltagssinn) zu einem Bilde (Sie, da wüßte ich Ihnen eine famose Idee zu einem Gemälde: das Gastmahl Pizarro's) Beibringung von entsprechenden Materialien, die Conceptio veranlaßt, ist nicht Ursache derselben, nicht Autor eines etwa hieraus entspringenden Kunstwerkes; hier ist das Verhältniß etwa das sogenannte Causalitätsverhältniß höherer Stufe, welches das significante Mißverhältniß der Ursache zur Wirkung zeigt: die Motivation, aber auch diese nicht im eigentlichen Sinn der Beziehungen zwischen Motiv und Bildwerk, weil der specifische Charakter der

Anregung fehlt. Aus solch' einem Motiv ginge eventuell eine Oper statt eines erwarteten Bildes hervor.

Dies ließe sich drastisch etwa so sagen: der rothe Lappen kann zwar den Stier wüthend machen, aber Wuth kann er nicht machen.

Zu den in der gleichen Frage, gewissermaßen als eigentliche Präcisirung, Sinnbestimmung, geforderten Merkmalen künstlerischer und mechanischer Arbeit führe ich an:

Die charakteristischen Merkmale einer mechanischen Thätigkeit in den bildenden Künsten sind nicht identisch mit denen der Ausführung, es liegt nur eine den Laien leicht täuschende Aehnlichkeit der Handhabungen vor; auch sind sie nicht geradezu identisch mit Beihülfe in der Ausführung. Dazu in Wiederholung des schon im Vorhergehenden Gesagten:

Während die Ausführung des Kunstwerkes ist die Herausstellung der specifisch empfundenen künstlerischen Idee in die Objektivität der Sinnenwelt, durch welche letztere sie ursprünglich angeregt, motivirt wurde, also Selbstdarstellung einer bestimmten Individualität zum Zweck gewisser, in die Form des Wortes nicht eingehender Selbstmittheilungen, ist mechanische Arbeit im Gegensatz hierzu, also zur Ausführung, die Nachbildung von bereits in die Formen der Sinnlichkeit eingegangenen Gestaltungen. So ändert die höhere oder geringere oder verfehlte künstlerische Qualität der Vorlage nicht die Qualification einer Nachbildung, sie kann, vom Resultat abgesehen, immer rein mechanisch sein.

Z. B. Raphaels Sixtina könnte man mit Pauspapier durchzeichnen und alsdann das Bild Quadratfuß nach Quadratfuß abmachen, ohne das Original als Ganzes noch einmal zu betrachten.

Die Verwandtschaft zwischen künstlerischer und mechanischer Arbeit in den bildenden Künsten ist nur eine Gleichheit in den Handhabungen.

Von der zweiten Voraussetzung gehen Mothes und Wiese aus.

Ersterer sagt: „Geschaffen, als Kunstwerk vorhanden, ist ein Werk der Plastik schon bei Vollendung des Modells, nicht schon bei Vollendung des verkleinerten Modells, ein Werk der Malerei bei Vollendung des Kartons und der Farbenskizze, ein Werk der Baukunst bei Vollendung des Plans und höchstens der Detailzeichnungen, sicher aber bei Vollendung der Werkzeichnungen; was dann folgt, ist Sache der mechanischen Ausführung, welche sich allerdings bis zur künstlerischen Leistung erheben kann, nie aber zur selbständigen Geltung sich emporheben darf, ohne der Einheit zu schaden."

Wiese: „Der Autor ist stets derjenige, nach dessen Konzeption und von dem die Skizze, das Modell u. s. w. hergestellt ist, und nach dessen Willen die weitere Arbeit an dem Kunstwerk vollendet wird, gleichgiltig, ob von ihm selbst, oder durch andere."

Eine selbständige Stellung zur Frage, wer Autor ist, nehmen Wagner und v. Seidlitz ein.

Wagner: „Autor ist zweifellos derjenige zu nennen, welchem die wesentliche geistige Ausgestaltung einer künstlerischen Idee in künstlerischer Sprache zuzuschreiben ist. Mechanische Arbeit ist bei Herstellung eines originalen Werkes überhaupt ausgeschlossen (so auch Raupp). Sollte mit dieser Frage die technische Thätigkeit gemeint sein, so gibt dieselbe allein auf Autorschaft keinen Anspruch . . . . ."

v. Seidlitz: „Autorschaft reicht soweit wie die Durchführung; führt ein anderer ein unvollendetes Kunstwerk aus, so entsteht Mitarbeit. Nur bei der Skulptur kann angesichts im Modell vollendeter Stücke die mechanische, nicht freie Ausführung, als eine nicht künstlerische Thätigkeit, von der künstlerischen unterschieden werden. Mitarbeit, Ergänzung oder Ausführung ist nur mit Genehmigung des Autors zulässig. Ebenso ist beim Kunstgewerbe nur das (vollendete) Modell ein Kunstwerk, die Ausführung (Reproduktion) nicht."

5.

Welche Nachbildungen graphischer Kunstwerke sind dem Originalwerk gegenüber als unselbständig (durch mechanische Arbeit entstanden) zu bezeichnen?

a) Nachbildungen mittels eines anderen Kunstverfahrens. (Gemälde, Stiche, Holzschnitte, Radierungen 2c.) Sind alle diese unselbständig?

b) Nachbildungen in anderer Kunstform? — Eines graphischen Werkes durch die Plastik? Ist letztere in der Regel eine künstlerische Neuschöpfung? Gibt es Ausnahmen? Ist die Schaffung eines plastischen Werks nach dem gezeichneten Entwurf eines Bildhauers eine unselbständige Nachbildung? Wie steht es mit der plastischen Ausführung eines ein plastisches Werk darstellenden Gemäldes? (Heiligendarstellungen auf mittelalterlichen Altarflügeln, von van Eyk, David 2c.)

Die Hauptfrage wird von Wagner dahin beantwortet: „Jede Reproduktion, die weiter nichts zu geben sucht als das Original, ist dem letzteren gegenüber als unselbständig zu bezeichnen."

Dieser Grundsatz wird von fast allen Fragestellern anerkannt. Doch weichen sie in der Beantwortung der mit Bezug auf die Anwendung des Satzes gestellten Fragen auseinander.

Die Frage a wird bejaht von Bürkner, Mothes, Wiese und Kunstgewerbemuseum Leipzig; verneint von Kietz, Koch, Nordmann, v. Seidlitz, te Peerdt.

Die Frage b setzt sich aus mehreren Einzelfragen zusammen.

Zunächst handelt es sich allgemein darum, ob die Nachbildung eines graphischen Werkes durch die Plastik dem Originalwerk gegenüber als selbständig zu bezeichnen ist. Die Frage wird bejaht von Bürkner, Kietz, Koch, Nordmann, te Peerdt, v. Seidlitz, verneint von Mothes und Wiese, die den Schwerpunkt auf die Erfindung der künstlichen Idee legen.

Hierbei mögen einige interessante Ausführungen folgen, die zugleich die gestellten Nebenfragen erläutern:

te Peerdt:

Zu Frage 5b. Für die plastische Nachbildung eines graphischen Kunstwerkes, hier graphisch im allgemeinen Sinne, verweise ich auf das bereits zu Frage 6 Gesagte.

Da mechanische Uebertragungen, durch Werkzeuge, Instrumente, aus dem Formalismus zweidimensionaler Darstellung ins Dreidimensionale (optische Täuschung—Realität) mir nicht bekannt sind, auch wohl sobald nicht werden gekannt werden, so ist die Uebertragung graphischer Kunstwerke in die Plastik wohl kaum als mechanische möglich. Es sind graphische Kunstwerke wohl immer mit Verstößen gegen die räumlich-kubische Wahrheit, soweit diese im flachen Bild, Projektion, in Erscheinung tritt, behaftet; jedenfalls sind sie unvollkommene Andeutungen der Plastik, unter den Millionen Silhouetten des geschilderten Gegenstandes nur eine.

Es gehört also zur plastischen Wiedergabe eines graphischen Kunstwerkes eine eigene, reiche Zugabe an plastischem, bildhauerischem, künstlerischem Können, welches nicht mechanisch die Zugabe des spezifischen plastischen Kunstreizes, welcher doch im graphischen Werk gar nicht enthalten zu sein braucht, da die Reize der Graphik spezifisch graphische sind, die der Plastik spezifisch plastische.

Ob graphische Darstellungen existiren, welche von so mathematischer Präzision sind (Naturphotographie), daß mechanische Uebertragung ins Plastische als möglich anzunehmen wäre, weiß ich nicht. Mag sein. Ob es angeht, das menschliche Auge auf dieses hin entsprechend zu dressiren, weiß ich nicht. Uebertragungen ins Plastische finden oft statt; ich halte sie für sicher nicht mechanisch.

Also ist auch hier die plastische Nachbildung freie künstlerische Nachbildung in gewisser Hinsicht, wenn auch nicht Neuschöpfung, so frei von den Merkmalen der mechanischen Nachbildungen.

v. Seidlitz: „Die Zeichnung des Bildhauers ist nicht als Zeichnung, sondern im Stadium des plastischen Werkes zu fassen, plastische Nachbildung daher nicht erlaubt, Verwerthung für ein Werk der Malerei aber wohl. Van Eyck's Figuren sind Nachbilduugen plastischer, wenn auch nicht existirender Figuren, die nicht ein selbständiges Werk der Malerei sein wollen, sie sind somit in Plastik nicht nachzuahmen, da das — für den Umriß wenigstens — mit Hilfe des Messens gemacht werden könnte. Die Umsetzung einer solchen oder anderen (wirklichen) Statue in ein Relief muß aber gestattet sein, weil das eine andere Kunstform ist (scheint in den Kommentaren nicht berücksichtigt)."

Kunstgewerbemuseum Leipzig:

b) Nachbildungen in anderer Kunstform sind dann unselbständig, wenn es sich um Uebertragung in eine niedrigere Kunstform handelt, also z. B. aus der dreidimensionalen Plastik in eine zweidimensionale graphische Kunstform, oder aus Malerei in Zeichnung. Bedingt dagegen die Uebertragung eine eigene künstlerische Zuthat des Nachbildners, so wird diese Zuthat sein geistiges Eigenthum, das ist z. B. der Fall bei farbigen Gemälden nach einer Zeichnung, bei plastischer Nachbildung von Gemälden, ebenso aber auch bei Nachbildung eines farblosen plastischen Werkes durch ein farbiges Gemälde, denn hier ist die Farbe eine eigene Zuthat des Nachbildners. Es gilt in diesen Fällen das über Miturheberschaft (3) Gesagte. Die plastische Ausführung eines, ein plastisches Werk darstellenden Gemäldes ist darum ganz unselbständig, weil das Gemälde nur als ein Hilfsmittel der Uebertragung (ähnlich wie Photographie 2c.) aufzufassen ist, die plastische Nachbildung aber dieselbe Kunstform darstellt, wie das Original.

6.

Ist die graphische Darstellung eines plastischen Werks eine Neuschöpfung oder eine (mechanische) Nachbildung?

Diese Frage ist die Anwendung der vorigen Frage auf plastische Werke. Es ist interessant zu konstatiren, daß alle Antwortgeber diese Frage gleich beantworten, nämlich, daß die Nachbildung eines plastischen Werks durch die graphische Kunst dem Original gegenüber an sich keine Neuschöpfung ist. (Bürkner, Koch, Kunstgewerbemuseum Leipzig, Mothes, Nordmann, Raupp, v. Seidlitz, Wiese.)

Zum Schluß geben wir noch die Ausführungen te Peerdt's:

„Zur näheren Erklärung dieses Verhältnisses gehe ich auf Frage 6 über, das Wort „graphisch" nicht im allgemeinen, sondern im besonderen Sinn des Schwarz-Weiß nehmend, um ohne Umschweife das Wesentliche zu sagen.

Geschieht die graphische Darstellung eines plastischen Werkes durch Photographie, so geht hierbei die dreidimensionale Form in die zweidimensionale, unter Form von Licht und Schatten, über; das Charakteristikum hierfür die „optische Täuschung", eine mechanische Sache, welche an jedem beliebigen Ding, welcherlei Plastik es sei, vor sich gehen kann.

Wie die Erfahrung lehrt, ist es sehr gut möglich, daß Einer diese charakteristische Uebertragung ebenso mechanisch aus freier Hand mache, wie die camera obscura, denn das Auge ist nach gleichem Prinzip gebaut, wie die camera, der daraus entspringende Formalismus die Grundlage der Optik.

Drückte nun aber der Zeichner in seiner Arbeit nicht nur und nicht so sehr den zweidimensionalen Thatbestand einer gewissen Ansicht der Statue aus, wie vielmehr gerade seine ihm durch den Blick vermittelte, motivirte, subjektive Empfindung des Entzückens, soweit diese spezifisch graphisch sich ihm gestaltet, so ist die Thätigkeit solcher Darstellung nicht mechanisch, so wenig wie die Uebersetzung einer Dichtung mechanisch vor sich gehen kann, sondern eine Umdichtung, Uebersetzung in die spezifische Weise der graphischen Kunst, natürlich mit den Individualitätsbestimmungen des Zeichners. (Auch zu I, 12)"

7.

Giebt es Kunstwerke, die auf der Grenze zwischen graphischer und plastischer Kunst liegen, sodaß ihre Nachbildung in einer oder der anderen der beiden Kunstschöpfungen in der Regel nicht als eine Neuschöpfung zu betrachten ist? (Getönte Basreliefs, plastische Gemälde.) Sind Diaphanen zur graphischen oder zur plastischen Kunst zu rechnen?

Die Frage dient zur Ergänzung der beiden vorherstehenden Fragen. Auch wird sie von allen Antwortgebern in voller Uebereinstimmung dahin beantwortet, daß es keine Kunstwerke giebt, die auf der Grenze zwischen graphischer und plastischer Kunst liegen. — Koch, Kunstgewerbe-Museum Leipzig, Mothes, Nordmann. Letzterer sagt: Solche Werke haben sich zwar dann und wann gezeigt, besonders, wenn die Kunst in Verfall war, haben aber keine Lebensfähigkeit, und zeugen nur von einem schlechten Geschmack. Getönte Basreliefs werden als plastische Werke, Diaphanen als graphische bezeichnet. (Kietz, Koch, Kunstgewerbemuseum Leipzig, Mothes, Schleyer, v. Seidlitz, Wiese).

8.

Ist die Nachbildung eines plastischen Werks durch die Plastik in verändertem Maßstab als mechanische Nachbildung oder als Neuschöpfung zu betrachten?

Die Frage wird übereinstimmend dahin beantwortet, daß eine solche Nachbildung dem Original gegenüber nicht als Neuschöpfung zu betrachten ist. (Bürkner, Kietz, Koch, Kunstgewerbe-Museum Leipzig, Mothes, Nordmann, Raupp, Schleyer, v. Seidlitz, Wagner, Wiese).

9.

Soll die Nachbildung eines öffentlich aufgestellten oder ausgestellten Kunstwerks (auf einem Platz, in einem Museum) frei sein? Welche Gründe sprechen für oder gegen diese Frage? Soll sich die Freiheit der Nachbildung nur auf eine Kopie oder auf eine eigentliche Vervielfältigung des Werks erstrecken?

Obwohl diese Frage vom rechtlichen Standpunkt aus nach einheitlichen Gesichtspunkten zu betrachten ist, scheint es uns mit Rücksicht auf die deutsche Gesetzgebung und die durch sie beeinflußten Anschauungen zweckmäßig, sie aufzulösen:

1. Nachbildung der auf einem öffentlichen Platz ausgestellten Kunstwerke?

Hier sei es uns zunächst verstattet, den Ausführungen des Altmeisters Johannes Schilling Raum zu geben:

„Die Frage, ob die Nachbildung eines öffentlich aufgestellten oder ausgestellten Kunstwerks frei sein solle, ist jedenfalls insoweit, als es sich handelt um die plastische Nachbildung von Werken der plastischen Kunst, die auf öffentlichen Straßen oder Plätzen dauernd aufgestellt sind, zu verneinen, und zwar nicht allein bezüglich eigentlicher Vervielfältigung, sondern auch bezüglich einzelner Kopien.

Denn vor Allem muß eine solche Freiheit den Ruf des Urhebers des Originals, sowie dieses letztere selbst nothwendig schädigen.

Eine wirklich getreue plastische Nachbildung eines in solcher Weise aufgestellten Werks der plastischen Kunst in Anschauung des Originals direkt nach diesem herzustellen, ist nämlich unmöglich. Denn die nahe Betrachtung von allen Seiten und Höhen, die hierzu unerläßlich ist, ist im Freien nicht ausführbar, ganz abgesehen von den Hemmnissen, die Witterung und Verkehr der Arbeit im Freien bereiten würden.

Wer ein an öffentlichem Orte befindliches Werk der plastischen Kunst nachbildet, wird daher in der Regel nach Photographien oder graphischen Darstellungen seine Arbeit zusammen-

stücken. Ein solches Verfahren aber führt zumeist zu künstlerisch ganz ungenügender Wiedergabe des Originals, ja zu Entstellungen desselben.

Eine genaue, künstlerisch befriedigende Nachbildung eines solchen Kunstwerkes ist nur nach dem Modelle des Urhebers oder nach vollendeten plastischen Nachbildungen, also nach solchen möglich, die nach dem Modelle des Urhebers hergestellt sind. Hat der Urheber derartige Nachbildungen in den Verkehr gebracht, so liegt es also nahe, daß der Nachbildner solcher, gleichsam als Modelle, sich bedient. Solchenfalls wird es aber vorkommen, daß der Nachbildner, um zu verschleiern, daß er nicht nach dem Originale, sondern nach einer vom Urheber verbreiteten Nachbildung arbeitet, willkürliche, unkünstlerische Abänderungen vornimmt. Auch Nachbildungen mit solchen Entstellungen aber müssen den Ruf des Kunstwerks und seines Urhebers schädigen.

Unterläßt aber der Nachbildner derartige Abänderungen, so entstehen — ganz unkontrolirbar — Nachbildungen, die für solche des Originals ausgegeben werden können. Es ist also denkbar, daß diese Nachbildungen der Verbreitung der authentischen Kopien eine bedenkliche Konkurrenz bereiten, die wirksam sich nicht bekämpfen läßt und dem Urheber von vornherein die Aussicht auf Gewinn nimmt, was — unter der Herrschaft der hier in Rede stehenden Freiheit — manchen Künstler überhaupt abhalten wird, authentische Kopien seines Kunstwerkes herauszugeben, sodaß vielleicht von manchen monumentalen Werken nur stümperhafte Nachbildungen ins Publikum gelangen."

Den gleichen Standpunkt vertreten Kietz, Koch, das Kunstgewerbemuseum Leipzig, Mothes, Raupp, Wiese. Bürkner, Nordmann und v. Seidlitz dagegen sind für Freiheit der Nachbildung. Ersterer gibt die photographische Nachbildung frei, macht indessen eine Kopie von der Genehmigung des Künstlers abhängig Ebenso Ismael Gentz und Schleyer.

2. Die Nachbildung in einem Museum aufgestellter Kunstwerke geben allgemein frei Nordmann und von Seidlitz. Eine Kopie lassen zu Ismael Gentz und Schleyer. Die übrigen Antwortgeber machen jede Nachbildung von der Zustimmung des Autors abhängig.

10.

Kann der Besteller eines Kunstwerks das ausschließliche Vervielfältigungsrecht in Anspruch nehmen? Hat der Eigenthümer des Kunstwerks dieses Recht? Hat der Eigenthümer eines Kunstwerks dem Autor Zutritt zu seinem Werk zu gestatten, um Kopien oder Vervielfältigungen danach herzustellen?

Besteller und Eigenthümer haben nach Ansicht aller Antwortgeber nicht das ausschließliche Nachbildungsrecht. (Bürkner, Ismael Gentz, Kietz, Koch, Kunstgewerbemuseum Leipzig, Mothes, Nordmann, Raupp, Schleyer, von Seidlitz, Wagner, Wiese.)

Ueber die Nebenfrage, ob der Eigenthümer eines Kunstwerks dem Künstler freien Zugang gewähren muß, um es zu kopiren, gehen die Ansichten auseinander. Die Frage wird bejaht von Ismael Gentz, Koch, Nordmann, Schleyer, Wagner, verneint von Bürkner, Kietz, Kunstgewerbemuseum, Raupp, v. Seidlitz, Wiese.

11.

Wer hat beim bestellten Porträt das ausschließliche Vervielfältigungsrecht? Der Künstler oder der Porträtirte? Kann es einer von beiden ohne Zustimmung des anderen vervielfältigen und veröffentlichen?

Auch hier gehen die Meinungen weit auseinander. Nach Schleyer hat der Porträtirte das ausschließliche Vervielfältigungsrecht am Porträt, nach Ismael Gentz, Nordmann und Wiese der Künstler. Zwischen beiden Gruppen stehen Bürkner, das Kunstgewerbemuseum

Leipzig, Mothes, von Seidlitz, die in Uebereinstimmung mit dem deutschen Gesetz dieses Recht dem Besteller einräumen.

Doch einigen sich die meisten Antwortgeber in der Ansicht, daß eine Veröffentlichung der Porträts von der Zustimmung des Künstlers und des Porträtirten abhängig ist. (Kiesel, Kietz, Koch, Raupp, von Seidlitz, Wagner.)

12.

Kann man die Fertigung und Veröffentlichung seines Porträts untersagen? Ist die Aufnahme des Porträts einer Person in ein größeres Kunstwerk gegen deren Willen zulässig? Wenn ja, unter welchen Voraussetzungen und Einschränkungen?

Sämmtliche Antwortgeber sind darin einig, daß man die Veröffentlichung seines Porträts untersagen kann (Bürkner, Erdmann, Kiesel, Kietz, Koch, Kunstgewerbemuseum Leipzig, Nordmann, Raupp, Rosegger [„da Jedermann Herr seiner eigenen Nase ist"], Schleyer, Wagner, Wiese). Die zweite Frage wird bejaht von Bürkner und Wiese, verneint von Kiesel, Kietz, Kunstgewerbemuseum Leipzig, Raupp, Schleyer, Wagner.

13.

Ist die Aufnahme von Nachbildungen einzelner Werke oder von Theilen solcher in Werke, die einen bestimmten (belehrenden, litterarischen) Zweck verfolgen, zulässig? Unter welchen Voraussetzungen und Einschränkungen?

Die Aufnahme von Nachbildungen einzelner Werke oder von Theilen solcher in Werke, die einen bestimmten (belehrenden, litterarischen) Zweck verfolgen, machen von der Genehmigung des Autors abhängig Bürkner, Koch, Kunstgewerbemuseum Leipzig, Raupp, A. Wagner, Wiese. Für zulässig erklären sie Kietz, Schleyer, Dr. Max Schmidt-Aachen, für O. Seidlitz kommt es nicht auf den Zweck des Werkes an, in das ein Kunstwerk aufgenommen werden soll, sondern darauf, ob „die Abbildung zur Ergänzung des Textes nöthig ist, vorausgesetzt, daß dieses ein selbständiges litterarisches Erzeugniß ist oder, als eine Anzeige, der Abbildung zur Erreichung seines Zwecks bedarf".

Zum Schlusse geben wir noch die Ausführungen Dr. Max Schmidts (Aachen) wieder:

„In dem Gesetze, die Nachbildungen in einem Schriftwerk betreffend, sind Nachbildungen einzelner Werke der bildenden Künste zugelassen, vorausgesetzt, daß die Abbildungen nur zur Erläuterung des Textes dienen und daß der Text *Hauptsache* ist. Ferner muß sich die Nachbildung auf einzelne Werke der Kunst beschränken, und es wird als unstatthaft bezeichnet, eine größere Anzahl von Werken desselben Künstlers, zum Beispiel einen zusammenhängenden Cyklus einem Schriftwerk einzuverleiben. (Vergl. Urheberrecht von Dr. O. Wächter § 38.)

In der Praxis stellt sich die Sache so, daß zum Beispiel die Reproduktionsrechte nach Werken moderner Künstler fast ausnahmslos sich in Verlegerhänden befinden, und daß für das Nachbildungsrecht im Allgemeinen so hohe Summen gefordert werden, daß ein Erwerb dieser Rechte behufs Illustration wissenschaftlicher Artikel ausgeschlossen erscheint.

Um nicht diese Kosten aufwenden zu müssen, die bei dem geringen Absatz wissenschaftlicher Werke nicht getragen werden können, und um andererseits mit dem Gesetz nicht in Konflikt zu kommen, lehnen viele Verleger überhaupt den Verlag von Werken über moderne Kunst ab, Andere wie Hirth (vergl. Muther, Geschichte der modernen Malerei) geben so kleinen Maßstab den Illustrationen, daß dieselben, zum Beispiel für architektonische Publikationen, ungenügend wären.

Es wäre zu wünschen, daß klarer als bisher geschehen, die Illustration zu *wissenschaftlichen* Zwecken (Künstlermonographien, Kunstgeschichten etc.) von den Publikationen zu Unterhaltungszwecken (illustrirte Journale und dergl.) gesondert würde. Ersteren wäre ein

größerer Schutz gegen die auf Verlagsrechte zuweilen spekulirenden und die wissenschaftliche Behandlung dadurch hemmenden Verleger zu wünschen, jedenfalls aber eine Erweiterung dieser Verlegerrechte zu bekämpfen.

Auf einen zweiten Punkt möchte ich Ihre Aufmerksamkeit noch hinlenken. Der Lichtbilderapparat (Skioptikon) kommt neuerdings in dem kunstgeschichtlichen Unterricht mehr und mehr in Aufnahme an Hochschulen 2c. Zu diesem Zweck lasse ich von verschiedenen Photographen Glaslichtbilder nach Photographien, Stichen, Holzschnitten, Lichtdrucken 2c. alter und neuer Kunst anfertigen. Soweit ich dieselben nur für meinen persönlichen Bedarf, zur Vorführung in meinen Vorlesungen benutze, dürfte wohl ein Einspruch der Verleger, nach deren Photographien oder Werken ich Lichtbilder anfertigen lasse, nicht zu befürchten sein. Es fragt sich aber, ob dieselben einen Einspruch gegen Benutzung der betreffenden Glasbilder, etwa bei öffentlichen Vorträgen außerhalb meines Wohnortes erheben können, es fragt sich ferner, ob mein Photograph berechtigt ist, derartige Glasbilder auch an andere Interessenten, etwa an meine Kollegen an anderen Hochschulen zu liefern.

Falls zum Beispiel Raphaels Sixtinische Madonna nach der Heliogravüre von Hanfstengel oder nach der Kohlenphotographie von Braun in Dornach als Glasbild hergestellt und an mehrere Docenten geliefert wird, könnte wohl nach den bisher gemachten Erfahrungen eine Klage wegen unbefugter Nachbildung befürchtet werden, obgleich thatsächlich den Besitzern der Originalreproduktionen durch Bekanntmachung derselben in weiteren Kreisen auf keinen Fall ein Nachtheil zugefügt würde.“

IV. Komponisten und Librettisten.

1.

Was ist ein Musikwerk? Merkmale? Was ist Motiv? Was Melodie? Unterschied zwischen beiden? Kann jedes einzelne von beiden ein selbständiges Musikwerk darstellen?

„Ein selbständiges Musikwerk ist ein solches, in welchem der Komponist seine eigenen „Motive“ oder „Melodien“ (Unterschied schwer festzuhalten) geschaffen hat.“ (Ehrlich.)

Graf Hochberg erklärt die Frage für nicht spruchreif; ebenso **zweite Frage**, welche Gattungen der Bearbeitungen musikalischer Werke als selbständig und welche als unselbständig zu betrachten sind.

3.

In wie weit ist die Verwerthung einzelner Bestandtheile eines Musikwerks, Motive, Melodien in einem anderen Musikwerk zulässig?

„Nur als kleine Proben, Beispiele.“ (Schleyer.)

4.

Ist der Komponist einer musikalischen Kompilation (Potpourri) den Komponisten der einzelnen Bestandtheile gegenüber als selbständiger Autor zu betrachten? Unter welchen Voraussetzungen und Einschränkungen?

Die Frage wird verneint von Ehrlich und Graf Hochberg, bejaht von Schleyer.

5.

Ist die gesetzliche Bestimmung, daß das ausschließliche Aufführungsrecht eines musikalischen Werkes nur bei einem besonderen Vorbehalt des Komponisten anerkannt wird, gerechtfertigt? Oder ist es wünschenswerth, den Schutz gegen Nachdruck und unbefugte Aufführung gleichmäßig zu gestalten?

Ehrlich und Schleyer sind für gleichmäßigen Schutz des Komponisten wie des Schriftstellers. Dagegen sagt Graf Hochberg:

„Sie ist gerechtfertigt, denn es muß dem Willen des Komponisten überlassen bleiben, ob er sein Werk, seine Melodie geschützt sehen will oder nicht. Manches Lied sollte unmittelbar wirken und gar nicht geschützt werden!"

12.

Wie ist das Verhältniß zwischen dem Komponisten und dem Verfasser des Libretto eines musikalisch-dramatischen Werkes zu betrachten? Sind die Musik und das Libretto als gesonderte selbständige Schöpfungen zu betrachten, oder ergänzen sich beide nothwendiger Weise? Wem von beiden steht die ausschließliche Befugniß über das ganze musikalisch-dramatische Werk zu?

„Der Verfasser des Libretto hat nur Tantièmen zu beanspruchen, sonst nichts; im Gegenfalle gäbe es endlose Streitigkeiten." (Ehrlich.)

„Das Libretto wurde verfaßt, damit es komponirt werde, erreicht also dadurch erst seine Vollendung und geht in der Komposition auf. Der Verfasser verliert deshalb jede Disposition über das Libretto durch die vom Komponisten gewährte Entschädigung." (Graf Hochberg.)

13.

Wie steht es mit anderen Werken, bei denen Text und Musik zusammen wirken (Drama mit Musikeinlagen, Liedern mit Musikbegleitung, Oratorien, Kantaten, Passionsmusiken rc.)?

„Nur bei Oratorien, deren Text aus Worten der heiligen Schrift zusammengesetzt ist, giebt es kein Autorrecht, wie bei Opern; bei Liedern dürfte wohl kein Dichter dagegen protestiren, daß sein Gedicht in Musik gesetzt werde." (Ehrlich.)

„Oratorien, Kantaten, Passionsmusiken sind als Musikwerke zu beurtheilen; ein Drama mit Musikeinlagen, ein Lied mit Orchester-, nicht Musikbegleitung bleibt ein Doppelwerk, das Drama ist für sich, die Musikeinlage ist für sich ein jedes eine selbständige Komposition." (Graf Hochberg.)

Zum Schluß sei es uns vergönnt, noch zwei uns zugegangene Mittheilungen abzudrucken. Zunächst einen Aufsatz Roseggers, dessen Abdruck aus dem Heimgarten uns der Verfasser freundlichst gestattet hat.

Etwas vom litterarischen Eigenthum.

Ein Schriftsteller verkauft seine Werke an einen Buchhändler für ewige Zeiten. Er verkauft den materiellen Ertrag derselben. Er glaubt aber Eigenthümer des Inhaltes, des geistigen Werthes oder Unwerthes seines litterarischen Produktes zu bleiben, wie ja thatsächlich sein Name auf dem Titelblatte stehen bleibt, wie ja thatsächlich das Publikum ein von ihm verfaßtes, mit seinem Namen versehenes Werk als sein Buch bezeichnet und wie ja thatsächlich

die Kritik ihn dafür verantwortlich macht für alle Zeiten. Der Schriftsteller ist deshalb auch verpflichtet, bei etwaigen Neuausgaben nach seinem besten Wissen und Können etwaige Fehler auszumerzen und Verbesserungen anzubringen. Ja, der Verleger selbst verpflichtet ihn im Vertrage, zu solchem Ziele bei Neudruck und Neuausgaben die Revisionsbogen durchzusehen.

Nun kann's aber einmal einem solchen Verleger einfallen, bei Neudrucken die Revisionsbogen dem Autor nicht zu unterbreiten, und er kann dazu mehrere Gründe haben. Es können ihm z. B. die Bücher gerade so recht sein, wie er sie gekauft hat, er wünscht keine Verbesserung, keine Aenderung; oder er will die Kosten vermeiden, die Korrekturen veranlassen können, oder endlich er fürchtet, der Autor könne Fehler hinein- anstatt herauskorrigiren.

Und nun die Frage: Ist der Schriftsteller berechtigt, bei Neudruck seiner Werke Revisionsbogen zu verlangen, ist der Verleger verpflichtet, sie zu schicken?

Es dürfte sich mit einem gewissen Schein von Recht Folgendes sagen lassen: Wenn im Vertrage von einer solchen Verpflichtung seitens des Verlegers keine Rede ist, so kann der Verleger nicht verpflichtet sein, etwa nach dem Willen des Autors Aenderungen an einem Buche vornehmen zu lassen, er will das Buch so haben, wie er es gekauft hat.

Dagegen ließe sich einwenden: der Verleger besitzt das Buch überhaupt nicht in jenem Zustande, in dem er es gekauft hat. Er hat es wahrscheinlich im Zustande des Manuskripts gekauft, er hat dann unbekümmert darum, ob Recht oder Pflicht dafür vorhanden, dem Autor die Korrekturbogen geschickt, an welchem vielleicht manches geändert und verbessert worden ist, ohne daß der Verleger deshalb um seine Einwilligung gefragt worden wäre. Das ist einfach Herkommen und Gepflogenheit. In keinem Vertrage mit dem Buchhändler wird der Autor sich ausbedingen, daß er von seinem zu druckenden Buche die Revisionsbogen erhalten soll, weil das selbstverständlich ist. Wenn das bei der ersten Auflage so der Fall ist, weshalb nicht auch bei den weiteren? Und wenn der Autor es versäumt hat, in Bezug auf weitere Auflagen oder Neudruck, vertragsmäßig sich das Recht der Korrektur ausdrücklich zu sichern, so gelten auch hier die Gepflogenheiten der ersten Auflage. Wenn der Autor verpflichtet ist, auf Verlangen des Verlegers die Revisionsbogen durchzusehen, so muß in anderem Falle auch der Verleger verpflichtet sein, auf Verlangen des Autors dieselben zu schicken.

Allerdings kann es Fälle geben, in welchen jetzt der Verleger einwendet: Das von mir gekaufte Buch hat eine bestimmte litterarische Richtung, es ist z. B. für die Familie berechnet gewesen und als Familienbuch mache ich damit ein Geschäft. Mittlerweile aber hat sich die Richtung des Autors verändert, er will nun Sachen ins Buch hinein korrigiren, die für den Familienkreis nicht passen und mir demnach das Buch geschäftlich entwerthen. Oder der Verleger bildet sich ein, daß ihm der Autor aus irgend einem Grunde feindselig geworden und im Stande wäre, das Buch geschäftlich zu verderben, weshalb er ihm bei Neudruck keinen Revisionsbogen in die Hand geben will.

Es ist nun aber nicht anzunehmen, daß ein Schriftsteller sein Werk absichtlich verderbe, aber es ist denkbar, daß er es durch gewisse Verbesserungen im litterarischen Sinne für einen bestimmten Lesekreis geschäftlich entwerthe. Das braucht der Verleger nach meiner Meinung sich nun freilich nicht gefallen zu lassen, und er hat Mittel, es zu verhindern. Der vom Autor revidirte, respektive verbesserte Bogen kommt ja doch in seine Hand, bevor er in die Druckerei geht. Der Verleger kann sich also weigern, Korrekturen, die ihm etwa geschäftlich schaden könnten, durchführen zu lassen. Einfache Ausmerzung von Fehlern, stilistische, wie inhaltliche Verbesserungen im Geiste des Buches wird er nach meiner Meinung nie hindern dürfen und vernünftigerweise auch nicht hindern wollen. Wenn die vom Autor angemerkten Aenderungen die Kosten gewöhnlicher Korrektur überschreiten, so kann der Verleger vielleicht vom Autor Vergütung fordern, und letzterer wird sie gerne vergüten, weil ihm gewiß vor allem an der möglichsten Vollendung seines litterarischen Werkes gelegen ist.

Gesetzt den Fall nun aber, der Verleger könne überhaupt nicht gezwungen werden, bei Neudruck dem Autor die Revision vorzulegen, und er habe das Recht, Neuauflagen und -Ausgaben der von ihm gekauften Bücher eigenmächtig zu redigiren, so bleibt dem Autor wohl doch noch ein letztes Recht, nämlich das, für eine solche Neuausgabe die Verantwortlichkeit abzulehnen.

Ausgaben, die vom Autor gutgeheißen sind, nennt man autorisirte Ausgaben. Solche Neupublikationen aber, an denen dem Autor die Möglichkeit zu verbessern, das litterarische Recht vorenthalten worden, und in denen die alten Fehler stehen geblieben, ja vielleicht noch neue dazugekommen sind, kann er nicht gutheißen, sind also keine autorisirten Ausgaben, das ist klar.

Nun wird man scheinbar einwenden können: der Autor hat ja doch für die vorhergegangenen Auflagen oder Ausgaben, trotzdem sie fehlerhaft waren, die Verantwortlichkeit getragen. Die neue fragliche Auflage oder Ausgabe ist nichts anderes, als die alte, weil sie ganz genau, etwa nach vorhandenen Platten, wie die vorhergehenden gedruckt wird. Gut.

Jetzt denke man sich einen Schriftsteller, der vor zwanzig Jahren ein Buch geschrieben und dasselbe einem Verleger verkauft hat. Dieser ließ es drucken, es genießt Verbreitung und Ansehen, es trägt den Namen des Autors zum Ruhme, vielleicht aber auch zur — Geringschätzung. Denn im Buche sind Fehler zum Vorschein gekommen, die Kritik hat auf sie hingewiesen, hat Aenderungen und Verbesserungen verlangt, die Lesewelt wünscht das auch. Der Autor ist mittlerweile reifer, welterfahrener geworden, ein tieferer Blick, ein größeres Können beseelt ihn, er wünscht nichts sehnlicher, als sein Buch von den Fehlern zu befreien, es zu vervollkommnen. Nun wird bei demselben Buche Neudruck nöthig und es ist die Gelegenheit da, die Verbesserungen anzubringen — doch siehe, der Verleger gestattet es nicht. Und das Gesetz stellt sich vielleicht an die Seite des Verlegers und sagt ganz kaufmännisch: der Verleger hat die Waare gekauft, sie ist sein Eigenthum, und er braucht Niemanden an sie Hand anlegen zu lassen.

Jetzt fällt dem bedrängten Autor etwa noch ein anderer Ausweg ein. Der Verleger hat das Werk gekauft, wie es vor zwanzig Jahren war, also in einer ganz bestimmten Form, und nur in dieser. Litterarisch aber ist das Werk Eigenthum seines Schöpfers. Dieser kann es also wohl ändern, neu bearbeiten und in der neuen Gestalt beliebig anderswo herausgeben.

Ich glaube kaum, daß der ursprüngliche Verleger sich das gefallen lassen würde. Er dürfte sagen, ich habe das Werk seiner Zeit unter der Voraussetzung gekauft, daß ich der alleinige geschäftliche Eigenthümer desselben bin und bleibe, es darf also das Werk mit oder ohne Neubearbeitung nirgends sonst erscheinen, weil es mir geschäftlich Konkurrenz machen würde. Und das Gesetz gäbe ihm wahrscheinlich recht.

Unter allen Umständen hat der Autor in diesem Falle noch folgendes Recht: Er kann sein Werk nach Belieben neu bearbeiten, muß es aber liegen lassen in seiner Lade, gedruckt werden darf es erst dreißig Jahre nach seinem Tode. So lange dauert nämlich das „ewige" ausschließliche Eigenthumsrecht, das ein Verleger erwerben kann. Oder der Autor darf auch einzelne neue Kapitel, die er zu seinem Werke geschrieben, beliebig abdrucken lassen mit dem Zusatze, daß sie in sein Werk gehören, an welchem der Verleger die Verbesserungen verweigert. Noch eine andere Selbsthilfe dürfte ihm das Gesetz gestatten, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll.

Im Uebrigen stünde der Autor machtlos da, wäre vielleicht in der Lage, seinem Volke ein bedeutendes, von Schlacken und Irrthümern reines Werk zu geben, und er kann es nicht thun!

Oder ist es doch anders? Hat der Schriftsteller dem kaufmännischen Rechte gegenüber ein litterarisches, ein menschliches, das unveräußerlich ist? Ich möchte gerne wissen, ob das

Wort vom „geistigen Eigenthum“ einen praktischen Werth hat, oder nur eine Phrase ist. — So lange diese Frage nicht Beantwortung findet, muß ich jedem meiner Berufsgenossen rathen, bei Vertragsabschließungen vorsichtig zu sein. Nicht auf den Groschen ist das Hauptaugenmerk zu richten, sondern vielmehr auf die Sicherung des litterarischen Rechtes. Ist es schon, daß der Verleger auf die geschäftliche Erwerbung eines Werkes für alle Zukunft fest besteht, so behalte der Autor sich recht ausdrücklich vor, bei Neudrucken an seiner geistigen Schöpfung nach Belieben verbessern und ändern zu dürfen.

Daß ein Verleger dem Autor bei Neudruck die Revision verweigert, wird freilich nicht oft vorkommen, denn er verzichtet damit auf einen litterarischen und auch geschäftlichen Vortheil. Er kann die neue Ausgabe keine autorisirte, keine durchgesehene, verbesserte nennen, das allgemeine Rechtsgefühl wird ihm vorhalten, er gebe eine unrechtmäßige Ausgabe in die Welt, und man wird dieselbe mit Mißtrauen aufnehmen. Eine solche Selbstschädigung des litterarischen Ansehens seiner Firma und seines Geldbeutels wird einem halbwegs vernünftigen Verleger wohl kaum zuzutrauen sein. Da aber doch irgendwo ein ähnlicher Fall vorgekommen ist, so wird es wünschenswerth sein, wenn Schriftsteller und Gesetzgeber sich mit dem Gegenstande befassen.[1]

(Rosegger.)

Des weiteren geben wir einem Aufsatz des Herrn Oberbibliothekars Prof. Dr. L. Chr. Stern Raum.

Das Urheberrecht an Briefen.

Der Schreiber eines Briefes behält, wie wohl allgemein zugestanden wird, alle Rechte daran, wie er denn für den Inhalt allein verantwortlich ist, mag er wissenschaftlicher, belletristischer, politischer, geschäftlicher oder privater Art sein.

Der Adressat gelangt zwar in den Besitz des Briefes, aber kann, ohne besondere Ermächtigung, vor Ablauf eines Zeitraumes, den unsere Gesetze auf 30 Jahre bestimmt haben, nicht frei darüber verfügen. Namentlich ist der Empfänger eines Briefes keineswegs zu dessen Veröffentlichung berechtigt, wenn sie ihm nicht ausdrücklich erlaubt ist; denn der Inhalt ist nur an ihn gerichtet und nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt. Der Empfänger übernimmt sogar mit dem Briefe eine gewisse Pflicht und hat dafür zu sorgen, daß er nicht in unrechte Hände kommt — eine Pflicht, der er sich indeß durch Vernichtung des Schreibens leicht entledigen kann. Streng genommen, darf der Adressat einen empfangenen Brief nicht veräußern und ihn weder verschenken, noch vererben, noch verkaufen, ohne sich mit seinem Urheber oder dessen Rechtsnachfolgern in Einverständniß zu wissen. Das scheint ein Gebot der öffentlichen Moral zu sein.

Thatsächlich gerathen aber Briefe fortwährend in den Besitz dritter Personen, die Beziehungen zu dem Schreiber nicht haben; man braucht nur an den Autographenhandel zu erinnern. Wer auf diese Weise einen Brief erwirbt (dies geht auch öffentliche Bibliotheken und

---

[1]) Sollte diese Ausführung nicht gegenstandslos werden durch die Verlagsordnung für den deutschen Buchhandel vom 15. Mai 1893? In derselben heißt es § 11: Der Verfasser ist zur Durchsicht der Korrekturbogen berechtigt und verpflichtet. — Abänderungen des ursprünglichen Wortlautes sind dem Verfasser bei Vornahme der Korrektur gestattet. — § 14: Der Verleger kann zur Vervielfältigung des Werkes Stereotypplatten oder stehenden Satz verwenden; die Berechtigung des Verfassers zur Abänderung bei neuen Auflagen bleibt dadurch unberührt. — Im gleichen Sinne auch § 32 und 33. Siehe ferner „Robert Voigtländer: Das Verlagsrecht.“ Leipzig 1893, § 11.

Archive an), muß sich gegenwärtig halten, daß er vor Ablauf der erwähnten Schutzfrist keinerlei Recht zur Veröffentlichung des Inhalts besitzt, wenn er nicht, ebenso wie der erste Eigenthümer, von dem Urheber oder seinen Erben dazu bevollmächtigt ist. Denn ein Recht dazu, welches er selbst nicht besaß, konnte der Adressat offenbar weder verschenken noch verkaufen.

Es kann sich hier nicht um geringfügige oder offene Briefe handeln, deren Veröffentlichung ein Bedenken nicht hat oder vom Schreiber selbst gewünscht wird, noch auch um Briefe straffälligen Inhalts, die zur Anzeige der Behörden zu bringen jeder nicht nur nicht gehindert, sondern mitunter selbst verpflichtet ist. Aber es ist auffallend, wie wenig das Urheberrecht an Briefen im öffentlichen Leben überhaupt gewahrt wird.

Am ehesten wird man einräumen, daß der materielle Gewinn, der sich aus der Veröffentlichung fremder Briefe durch Dritte ergibt, wenigstens zum großen Theile, dem Urheber und seinen Erben zukommt, und zwar bis zum 30. Jahre nach dessen Tode. Die Gerichte haben dementsprechend mehrfach erkannt. Wer eine Reihe wissenschaftlich werthvoller Briefe eines bedeutenden Gelehrten veröffentlicht, hat nicht genug gethan, wenn er dies mit dessen Erlaubniß und unter dessen Namen thut; auch auf das etwaige Honorar haben er oder seine Erben, wenigstens zu einem Theile, einen Anspruch. Wer Briefe eines berühmten Schriftstellers vor Ablauf der Schutzfrist publizirt, befindet sich in demselben Falle, auch wenn er sie für schweres Geld erstanden hätte. Ein namhafter Gelehrter hat 1806 an einen andern, 1824 verstorbenen, Gelehrten Briefe geschrieben, die außer wissenschaftlichen Dingen auch durchaus private Verhältnisse berühren. Als nun kürzlich jemand diese, bald nach dem Tode des Empfängers an eine öffentliche Bibliothek verkauften, Briefe abdrucken wollte, erhob ein noch lebender Sohn des Schreibers, der sie zu sehen bekam, Einspruch — mit Recht, wie ich glaube, da seit dem Tode seines Vaters erst 28 Jahre verstrichen waren. Das Honorar spielte in diesem Falle keine Rolle, sondern die moralische Benachtheiligung, die der Charakter des Urhebers vielleicht in den Augen mancher erlitten hätte.

Wir haben es erlebt, daß hervorragenden Staatsmännern von den politischen Gegnern Privatbriefe vorgehalten wurden, die sie vor 30 oder 40 Jahren geschrieben hatten und deren Inhalt sie durchaus nicht mehr zu vertreten geneigt waren. Wir erleben es immer wieder, daß Zeitungen amtliche Briefe auf das Redaktionspult geweht werden, die sie als Waffen benutzen, obwohl sie zu einer Veröffentlichung nicht die geringste Befugniß besitzen — ganz abgesehen davon, daß sie sie der Unredlichkeit eines Zuträgers verdanken. Häufig genug wird versucht, schon wegen des Reizes, den pikante Enthüllungen bieten, den Charakter von Personen durch Veröffentlichung vertraulicher Briefe bloßzustellen, die sie in schwachen Stunden geschrieben haben, indem sie dem Empfänger mehr Vertrauen schenkten als er verdiente. Denn die Aufbewahrung solcher Briefe durch den Empfänger ist mindestens ebenso verwerflich, als ihre Veröffentlichung durch Dritte. In allen solchen Fällen liegt das Unzulässige und Gehässige in der wörtlichen Reproduktion.

Im Allgemeinen scheint die Frist von 30 Jahren nach dem Tode, wenn sie inne gehalten werden muß, auch für Briefe einen genügenden Schutz des Urheberrechts zu gewähren. Aber in Hinsicht des Mißbrauchs, der mit der Publikation gleichwohl erfahrungsmäßig getrieben wird, liegt die Frage nahe, ob sich nicht etwas anstreben und erreichen läßt, um Unzuträglichkeiten, wenn es möglich ist, auf gesetzlichem Wege auszuschließen.

Druck von H. S. Hermann in Berlin.

Die Pensionsanstalt
deutscher Journalisten und Schriftsteller
(A. V.)
in München.

Es ist schwer festzustellen, bis zu welchem Zeitpunkt zurück die Bestrebungen datiren, die auf eine zielbewußte Organisation des deutschen Journalisten- und Schriftstellerstandes gerichtet waren. Dem zukünftigen Geschichtsschreiber der deutschen Presse — ein solcher fehlt uns noch zur Zeit — wird speziell auf diesem Gebiete eine große, verdienstvolle und dankenswerthe Aufgabe erstehen. Daß jedoch die große soziale Bewegung, welche der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts ein so markantes Gepräge giebt, gerade an dem Stande nicht spurlos vorübergehen konnte, aus dem die Dolmetscher, die Propheten dieser Bewegung erstanden, scheint eigentlich selbstverständlich. Und doch, während fast alle anderen Stände, Berufe, Gewerbe sich seit Jahrzehnten einer geschlossenen, festen Organisation erfreuen, befindet sich die Organisation des deutschen Journalisten- und Schriftstellerstandes noch in den ersten Stadien ihrer Entwicklung. An Versuchen und Anläufen hat es früher allerdings nicht gefehlt. Anfangs der 60er Jahre fanden Berathungen über Wege und Ziele einer praktischen Organisation des Journalisten- und Schriftstellerstandes statt und 1864 wurde der erste Journalisten-Tag nach Eisenach einberufen. Dieser Journalisten-Tag bestand bis in die Mitte der 80er Jahre und wurde dann vom Deutschen Schriftsteller-Verbande abgelöst. Dazwischen hinein fielen noch andere Gründungen, wie der „Deutsche Schriftsteller-Bund" und der „Deutsche Schriftsteller-Verein", die sich wieder auflösten, oder wie der letztgenannte mit dem „Verbande" verschmolzen wurden. Die Statuten, Programme 2c. aller dieser Vereinigungen enthielten zwei Punkte als die wesentlichste Grundlage: Wahrung und Förderung der gemeinsamen Standesinteressen, Vorsorge für das Alter und bei Krankheit der Berufsgenossen. Man war sich also vom Anfang an darüber klar, daß beide Ziele unzertrennlich sind, wenn es sich darum handelt, eine Organisation ins Leben zu rufen, die den gesammten deutschen Journalisten- und Schriftstellerstand umfassen soll, daß die Erreichung des einen Zieles von der Erreichung des anderen abhängig ist, d. h. daß die erfolgreiche Wahrung und Förderung von Standesinteressen nur durch eine Korporation geschehen kann, die ein stark gefestigtes Rückgrat besitzt und dieses Rückgrat kann nur auf dem neutralen Boden einer humanitären Institution geschaffen werden. Es wäre also logisch gewesen, zuerst an die Verwirklichung des humanitären Gedankens heranzutreten. Daß dies nicht geschehen, hat sich immer gerächt; alle die genannten Vereinigungen verschwanden nach längerer oder kürzerer Lebensdauer wieder vom Schauplatz der Oeffentlichkeit ohne positive Schöpfungen hinterlassen zu haben. Es hat nicht gefehlt an praktischen Vorschlägen zur Errichtung einer umfassenden Altersversorgung oder Pensionskasse, manch' gute Idee findet sich in den betr. Statutenentwürfen dieser früheren Schriftsteller-Vereinigungen. Es fehlt aber auch nicht an utopistischen Ungeheuerlichkeiten, und in den meisten, selbst in den besseren Entwürfen macht sich ein naiver Dilettantismus in Bezug auf die einfachsten Gebiete der Versicherungstechnik breit. Die Einen plaidiren für unbedingte Selbsthilfe, die Andern wollten die Altersversorgung der Schriftsteller und Journalisten ganz den Verlegern aufbürten, wieder Andere wollten den Anschluß an eine bestehende Privatversicherungs-Gesellschaft u. s. f. Daß keiner

von diesen Vorschlägen und Entwürfen eine greifbare Form annahm, ist um so verwunderlicher, als anfangs der 70er Jahre durch die Gründung der „Deutschen Bühnengenossenschaft", die den ganzen Schwerpunkt ihres Bestehens auf eine Pensionsanstalt legte, ein so eminent erfolgreiches Beispiel gegeben war. Nicht mit Unrecht schrieb damals, als wieder einmal ein neuer deutscher Schriftsteller-Verein gebildet wurde, ein hervorragendes Berliner Blatt: „Ob der neue Verein glücklicher sein wird, als seine mißrathenen Vorgänger, muß vorläufig dahingestellt bleiben. Aber es wäre nicht unmöglich, daß ein schon so oft in Angriff genommenes Unternehmen endlich einmal in praktischer Form lebensfähig gemacht werden könnte. Zu diesem Zwecke müssen sich die Vorstandsmitglieder darüber klar werden, daß eine rührige und geschickte Agitation zur Beschaffung von außerordentlichen Einnahmequellen die Hauptsache ist und alles andere Nebensache. Das positive Ziel muß in der Verwirklichung der Errichtung einer Unterstützungs- und Pensionskasse bestehen. Durch die Beiträge der Mitglieder und durch akademische Vorträge aus dem Schooße des Vereins heraus allein kann dasselbe, selbst wenn man sämmtliche Dilettanten Europas großmüthig in den Verband aufnimmt, nie erreicht werden. Darum heißt es vor Allem, sich das Vorgehen der „Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger", die in verhältnißmäßig kurzer Zeit die glänzendsten Resultate erzwungen hat, zum Muster zu nehmen."

Auch im eigenen Lager fehlte es nicht an aneifernden Beispielen. Der Wiener Journalisten- und Schriftsteller-Verein hatte schon bei seiner Gründung Ende der 50er Jahre die Lösung der Altersversorgungsfrage für seine Mitglieder in Angriff genommen und aus bescheidenen Anfängen hat sich dieses Unternehmen in einer Weise entwickelt, daß die Altersversorgungs-Anstalten der „Concordia" heute noch als Musteranstalten bezeichnet werden können. Mit gleich glücklichem Erfolge ging der „Verein Berliner Presse" an die Gründung einer Pensionskasse für seine Mitglieder. Selbstverständlich muß hierbei in Betracht gezogen werden, daß diese lokalen Vereinigungen bei einer relativ kleinen Mitgliederzahl diese Aufgabe leichter lösen konnten, als ein größerer Verband, dessen Wirkungskreis sich über Deutschland und Deutsch-Oesterreich erstrecken sollte. Aber immerhin hätten diese Beispiele zu einer thatkräftigen Initiative Veranlassung geben können. Zwar unternahm der Deutsche Schriftsteller-Verband im Jahre 1889 noch einmal einen gutgemeinten Versuch eine Altersversorgung größeren Stils in's Leben zu rufen, aber dieser Versuch kam wie die früheren nicht zur Ausführung.

Da trat anfangs der 90er Jahre eine neue Schriftsteller-Vereinigung auf den Plan: die „Deutsche Schriftsteller-Genossenschaft", in gewissem Sinne als Reaktion gegen den alternden „Verband", eine Vereinigung der jüngeren Elemente, die sich neue, zeitgemäße und praktische Aufgaben stellte; auch eine Altersversorgung für die deutschen Journalisten und Schriftsteller hatte sie auf ihr Programm geschrieben und setzte deren Gründung als ersten Punkt auf die Tagesordnung des von ihr für September 1892 einberufenen Allgemeinen deutschen Journalisten und Schriftsteller-Tages in Dresden. Auch der Münchener Journalisten- und Schriftsteller-Verein, die größte literarische Vereinigung des deutschen Südens, trug sich mit der Absicht, bezüglich einer allgemeinen Altersversorgung bahnbrechend vorzugehen. Die Initiative der Genossenschaft bot dem Münchener Vereine hierzu die günstigste Gelegenheit. Der Münchener Verein entsandte drei Delegierte nach Dresden mit dem Mandat, dahin zu wirken, daß die Gründung einer Altersversorgungs-Anstalt, resp. die Vorarbeiten zu einer solchen, ihm übertragen werden mögen. Die Delegierten erreichten ihren Zweck. Mit großer Majorität wurden dem Münchener Verein die Vorarbeiten zu der zu errichtenden humanitären Anstalt übertragen und zugleich beschlossen, im Jahre 1893 einen „Allgemeinen deutschen Journalisten- und Schriftstellertag" nach München einzuberufen und auf die definitive Gründung vorzunehmen.

Es war keine leichte Aufgabe, die dem Münchener Verein damit zufiel und man brauchte nicht einmal ein eingefleischter Pessimist zu sein, um an der glücklichen Lösung dieser Aufgabe zu zweifeln. Der gescheiterten Versuche waren ja so viele und dann hatte hatte die Enquête, welche die Schriftstellergenossenschaft kurz zuvor über die Frage der Altersversorgung veranstaltet hatte, ein wenig ermuthigendes Resultat ergeben. Aber aus den mißglückten Ver-

suchen ließ sich immerhin ein Gewinn ziehen: nämlich der, die früher gemachten Fehler zu vermeiden. Der Münchener Verein war in erster Linie bemüht, für die geplante Pensionsanstalt eine brauchbare Grundlage zu schaffen, ein sicheres und festes Fundament, d. h. ein Statut, das in seinen Grundzügen, in seinen versicherungstechnischen Theilen, unverrückbar, dagegen was die mehr nebensächlichen Bestimmungen anbetrifft, sich den Verhältnissen anpassend, der Entwicklung den weitesten Spielraum ließ. Dankbares Material zu diesem Statut boten die Entwürfe der früheren Schriftsteller-Vereinigungen, die Statuten der bestehenden Anstalten ähnlicher Art und last not least das Statut der Bühnengenossenschaft, resp. der Pensionsanstalt derselben. Der Münchener Verein hatte das Glück, daß sich ihm zur Ausarbeitung dieses Statutenentwurfes eine Reihe von opferwilligen und arbeitsfreudigen Männern, darunter Autoritäten wie Professor Dr. Lujo Brentano, der Statistiker Pröbst, Regierungsrath Burckhart &c. zur Verfügung stellten. Für die Aufstellung der versicherungstechnischen Grundlagen, Tabellen &c. wurde der Versicherungstechniker Dr. Wolf in Leipzig gewonnen, dessen gründliche theoretische Kenntnisse und praktische Erfahrungen bereits bei mehreren Pensionsanstalten, die Feuerprobe bestanden hatten. Nach $4^1/_2$ monatiger Thätigkeit mit zusammen 300 Stunden ernster Arbeit war der erste Entwurf der Satzungen fertig gestellt. Schon beim Zusammentreten der Statutenkommissionen war man sich klar, daß die Berathungen über den Entwurf nicht einem Journalisten- und Schriftstellertage überlassen bleiben durften. Der Entwurf hätte sonst das Schicksal so vieler ähnlicher Entwürfe getheilt, er wäre einfach in einer Kommission begraben worden. Das zu verhüten, wurde beschlossen, vor dem Tage selbst einen Delegirtentag einzuberufen; an dem die Vertreter aller literarischen Vereine Deutschlands theilnehmen sollten. Dieser Delegirtentag wurde im April 1893 in Leipzig abgehalten. Die hervorragendsten literarischen Vereine Deutschlands hatten ihre Vertreter gesandt. Herr Dr. Wolf gab dem Statutenentwurf ein Gutachten mit auf den Weg, das mit folgenden Worten begann: „Der vorliegende Statutenentwurf für eine Pensionsanstalt deutscher Journalisten und Schriftsteller ist kein Fantasiegebäude, das als erstes seiner Art erst in der Praxis sich als lebensfähig zu erweisen hätte, sondern es muß ausdrücklich betont werden, daß dieser Entwurf im engen Anschlusse an ähnliche Institute entstanden ist, die sich durch jahrzehntelanges Blühen und Gedeihen bewährt haben. Es ist ein ernstes Werk besonnener Männer und darf mit Fug und Recht einen Anspruch auf vorurtheilsfreie und verständige Prüfung erheben.

Die gründlichen und langwierigen Debatten dieses Delegirtentages lieferten den Beweis, wie sehr die Vorsicht der Statutenkommmission am Platze war, die Berathung über eine Angelegenheit von so weittragender Bedeutung wie der Statutenentwurf einer Pensionsanstalt nicht dem Zufalle und der Festlaune einer bunt zusammengewürfelten Vielheit eines Schriftstellertages zu überlassen. Es fehlte auf diesem Delegirtentage nicht an einer gesinnungstreuen Opposition gegen das Statut, ja gegen die geplante Anstalt selbst; Zweifel an der Lebensfähigkeit des Unternehmens wurden laut, schließlich aber kam auch bei der Opposition das Gefühl zum Durchbruche, daß es schon ein Verdienst sei, in großen Dingen ernstlich gewollt zu haben. Der Entwurf wurde, nachdem verschiedene Aenderungen vorgenommen, genehmigt und zur letzten Redaktion der Münchener Kommission überwiesen. Mittlerweile hatte der Fest-Ausschuß in München rüstig gearbeitet. Se. Königliche Hoheit Prinz Ludwig von Bayern übernahm in liebenswürdigster Weise das Protektorat über den Schriftstellertag und in feierlicher Sitzung am 8. Juli 1893 wurde das Statut, das bereits am 28. Juni desselben Jahres von der bayerischen Staatsregierung die Genehmigung erhalten hatte, einstimmig en bloc angenommen.

Welche Gesichtspunkte waren nun bei dem Entwurfe des Statutes maßgebend und auf welchen Grundlagen ist dasselbe aufgebaut?

Es wurde schon eingangs erwähnt, daß in den Kreisen der Berufsgenossen die Ansichten über die Gründung einer Altersversorgungsanstalt vielfach divergirten. Zwischen den oft diamentral gegenüberstehenden Meinungen galt es daher, Kompromisse zu schließen. Die Angliederung an eine der bestehenden Lebens- oder Rentenversicherungs-Gesellschaften blieb von vornherein ausgeschlossen, denn damit wäre sowohl der materielle Zweck des Unternehmens,

die Selbständigkeit, wie die ideellen Ziele, Hebung und Kräftigung des Standesbewußtseins verfehlt gewesen. Dafür kamen zwei prinzipielle Fragen in erster Linie in Betracht, sollte die so oft betonte „Selbsthilfe“ basirt, d. h. eine reine Versicherungsanstalt gegründet, oder aber sollte ein rein nur humanitäres Unternehmen, ähnlich der Schillerstiftung, ins Leben gerufen werden. Beide Gesichtspunkte waren zu berücksichtigen, die Vereinigung beider war für die Grundlage der zu errichtenden Anstalt maßgebend.

Für die Bethätigung der Selbsthilfe wählte man die Form der Rentenversicherung; das humanitäre Element wurde durch Schaffung eines Invalidenfonds aus dem Zuschüsse zu den Renten bezahlt werden, eingefügt.

Leibrente und Invalidenzuschuß bilden ein Ruhegehalt. Der Zweck der Anstalt wurde in § 1 des Statutes folgendermaßen formulirt: „Die Pensionsanstalt deutscher Journalisten und Schriftsteller (A. V.) hat den Zweck, ihren Mitgliedern ein Ruhegehalt zu sichern.“ Was nun die Rentenversicherung betrifft, so hat man sich für das System der steigenden Renten entschieden: die von den Mitgliedern einbezahlten Beträge werden in der Form von tabellarisch festgelegten, unter Berücksichtigung der Klasse und der Beitragsjahre steigenden Renten wieder zurückbezahlt. Da die Rentenversicherung für die Bethätigung der Selbhilfe gewählt wurde, war es auch selbstverständlich, speziell diesen Theil individuell zu gestalten, d. h. nicht eine für alle Mitglieder gleiche Rente, sondern den verschiedenen wirthschaftlichen Verhältnissen der Beitretenden entsprechend mehrere Klassen zu schaffen. Die Errichtung verschiedener Klassen entsprach überdies bewährten Mustern. Die Anstalt besitzt drei Klassen und zwar:

Klasse I mit einem Eintrittsgeld von 10 Mk. und einem monatlichen Beitrag von Mk. 2,50,
Klasse II mit einem Eintrittsgeld von 20 Mk. und 5 Mk. monatlichem Beitrag,
Klasse III mit einem Eintrittsgeld von 30 Mk. und 10 Mk. monatlichem Beitrag.

In der dritten Klasse ist außerdem noch Doppelversicherung gestattet. Der Uebertritt von einer niederen Klasse in eine höhere sowie der Rücktritt von einer höheren in eine niedrigere ist jederzeit gestattet. Die Eintrittsaltersgrenze wurde auf 50 Jahre festgesetzt. Nachzahlungszwang existirt nicht, doch ist jeder Eintretende berechtigt, auf die Dauer von 10 Jahren Nachzahlung zu leisten und sich dadurch die Rechte zu erwerben, welche mit dem Alter verbunden sind, bis zu welchem zurück die Nachzahlung geleistet wurde. Für die Entrichtung dieser Nachzahlung sind verschiedene Erleichterungen (Ratenzahlung, Zusatzprämien) gewährt. Die Karenzzeit (Wartezeit) wurde auf 10 Jahre festgesetzt. Dieselbe wird auf 5 Jahre abgekürzt, wenn der Eintretende mindestens für 5 Jahre Nachzahlung geleistet hat. Mitglieder, die vor Ablauf der Wartezeit invalid werden, erhalten $^5/_8$ ihrer Beiträge zurück. (Zu diesen Bestimmungen wäre noch zu bemerken, daß bei Gründung der Anstalt keine Altersgrenze für den Eintritt festgesetzt wurde; es geschah dies, um den älteren Schriftstellern und Journalisten Gelegenheit zum Beitritt zu geben. Dafür war aber die Nachzahlung bei einem Eintrittsalter von über 30 Jahren obligatorisch. Gelegentlich der Hamburger Hauptversammlung wurde die obligatorische Nachzahlung fallen gelassen, als Äquivalent hierfür eine Altersgrenze von 50 Jahren für den Eintritt festgesetzt). Ferner wurde eine in der Praxis der Rentenversicherung noch einzig dastehende Neuerung eingeführt, nämlich es steht den Mitgliedern in Fürsorge für ihre Hinterbliebenen frei, diesen die Rückgewähr von $^5/_6$ ihrer ordentlichen Beiträge für den Fall zu sichern, daß sie selbst vor Eintritt in den Ruhegehalt sterben. Daß die Anstalt eines Ausgleiches für den Vortheil, welche diese Versicherungsart gewährt, bedurfte, ist klar. Es standen nun die Wege offen, entweder höhere Beiträge zu erheben, oder die event. Rente zu kürzen. Im Interesse der gleichheitlichen Gestaltung der Beiträge wurde der zweite Weg gewählt und für diese Versicherten eine eigene Tabelle, Tabelle B, geschaffen. — Jedes Mitglied ist berechtigt, beim vollendeten 60sten Lebensjahre der Ruhegehalt zu beanspruchen, desgleichen, wenn er in Folge körperlichen oder geistigen Leidens vor dieser Zeit invalid geworden ist. Im letzteren Falle muß jedoch die Karenzzeit erfüllt sein. Das gesammte Tabellenmaterial wurde von Herrn Dr. Wolf entworfen und ausgearbeitet. Als Grundlage hierzu wurde die deutsche Sterblichkeitstafel M. W. I. und,

da für die deutschen Journalisten und Schriftsteller eine Invaliditätsstatistik noch nicht existirt, die Invaliditätstabelle des Nichtzugspersonals der österreichischen Eisenbahnen benutzt.

Die Berechnungen der Tabellen erfolgten mit der Zugrundelegung eines Zinsfußes von $3^1/_2$ % nach nachstehender mathematischer Formel:

$$r = \frac{\Sigma\, ^{12}/_{12}\, Dx - \Sigma\, ^{12}/_{12}\, Dx + y}{\Sigma\, ^{4}/_{4}\, Dx + y}\, b,$$

in der x das Eintrittsalter, y die Aufschubszeit und Dx die diskontirten Lebenden bedeutet.

$\Sigma\, ^{12}/_{12}\, Dx$ resp. $\Sigma\, ^{4}/_{4}\, Dx + y$ sind die Summen der diskontirten Lebenden mit Rücksicht auf monatliche Entrichtung der Beiträge, resp. vierteljährliche Gewährung der Renten, also in mathematischer Formel:

$$\Sigma\, ^{12}/_{12}\, Dx = \Sigma\, Dx - 0{,}464063 \,.\, Dx \quad \text{und}$$
$$\Sigma\, ^{4}/_{4}\, Dx = \Sigma\, Dx - 0{,}38642 \,.\, Dx$$

Endlich ist der Rentenbetrag und b der für den Rentenanteil in Frage kommende Jahresbeitrag, also gleich dem 10fachen Monatsbeitrage vermindert um 4 Proz., die zur theilweisen Tilgung der Verwaltungskosten dienen sollen.

Es wird genügen, durch einige Zahlen die Grenzen anzugeben, zwischen denen sich die Renten bewegen. So erhält z. B. ein mit 20 Jahren eingetretenes Mitglied nach Vollendung des 60. Lebensjahres eine Rente (Leib- und Invalidenrente) im Betrage von:

377.40 M.	754.80 M.	1509.60 M.	3019.20 M.
Klasse I	Klasse II	Klasse III	Klasse III dopp.

Ein mit 30 Jahren eingetretenes Mitglied:

214.68 M.	429.36 M.	858.72 M.	1717.44 M.
Klasse I	Klasse II	Klasse III	Klasse III dopp.

Ein mit 40 Jahren eingetretenes Mitglied:

108.89 M.	217.77 M.	435.54 M.	871.08 M.
Klasse I	Klasse II	Klasse III	Klasse III dopp.

Bei Bezug mit dem 65. Lebensjahre beträgt die Rente für ein mit 20 Jahren eingetretenes Mitglied:

659.03 M.	1318.07 M.	2636.14 M.	5272.28 M.
Klasse I	Klasse II	Klasse III	Klasse III dopp.

u. s. f.

Zu diesen, durch die eigenen Beiträge erworbenen Renten kommt nun noch ein Zuschuß aus dem Invalidenzuschußfonds. Dieser Zuschuß wird ebenfalls versicherungstechnisch behandelt, d. h. er besteht aus einer unter Wahrung des Grundsatzes der Kapitalsdeckung von der Hauptversammlung für je 3 Jahre festzusetzenden Quote, wird aber an alle Mitglieder gleichmäßig vertheilt. Mitglieder die vor dem 60sten Lebensjahre invalid werden, erhalten eine, den Beitragsjahren der gewählten Klasse entsprechende Rente und den Zuschuß.

Was nun das humanitäre Element der Anstalt, d. h. den Invalidenfonds betrifft, so wird derselbe, durch die Beiträge der unterstützenden Mitglieder, durch Schenkungen, Legate, und durch die Erträgnisse der außerordentlichen Einnahmen aufgebracht. Zur Unterstützung der Anstalt sollen in erster Linie jene Kreise und Personen herangezogen werden, die in engerer Beziehung zur Literatur und zur Presse stehen, also vor allen die Verleger. Gegen diesen Unterstützungsmodus erhob sich eine Opposition; man führte den verletzten Standesstolz ins Treffen und glaubte, Beschämendes in einer solchen Unterstützung zu erblicken. Da es aber für ein allgemeines Interesse, für einen wohlthätigen Zweck geschieht, liegt doch gewiß nichts Demütigendes darin. Wenn für alle erdenklichen Vereine Wohlthätigkeitsvorstellungen, Konzerte, Bazare u. s. w. im allergrößten Stile veranstaltet werden, warum sollte man nicht auf gleichem Wege eine Pensionsanstalt deutscher Journalisten und Schriftsteller zu unterstützen versuchen? Es ist ein anderes, mit dem Klingelbeutel oder mit der Sammel-

die Kritik ihn dafür verantwortlich macht für alle Zeiten. Der Schriftsteller ist deshalb auch verpflichtet, bei etwaigen Neuausgaben nach seinem besten Wissen und Können etwaige Fehler auszumerzen und Verbesserungen anzubringen. Ja, der Verleger selbst verpflichtet ihn im Vertrage, zu solchem Ziele bei Neudruck und Neuausgaben die Revisionsbogen durchzusehen.

Nun kann's aber einmal einem solchen Verleger einfallen, bei Neudrucken die Revisionsbogen dem Autor nicht zu unterbreiten, und er kann dazu mehrere Gründe haben. Es können ihm z. B. die Bücher gerade so recht sein, wie er sie gekauft hat, er wünscht keine Verbesserung, keine Aenderung; oder er will die Kosten vermeiden, die Korrekturen veranlassen können, oder endlich er fürchtet, der Autor könne Fehler hinein- anstatt herauskorrigiren.

Und nun die Frage: Ist der Schriftsteller berechtigt, bei Neudruck seiner Werke Revisionsbogen zu verlangen, ist der Verleger verpflichtet, sie zu schicken?

Es dürfte sich mit einem gewissen Schein von Recht Folgendes sagen lassen: Wenn im Vertrage von einer solchen Verpflichtung seitens des Verlegers keine Rede ist, so kann der Verleger nicht verpflichtet sein, etwa nach dem Willen des Autors Aenderungen an einem Buche vornehmen zu lassen, er will das Buch so haben, wie er es gekauft hat.

Dagegen ließe sich einwenden: der Verleger besitzt das Buch überhaupt nicht in jenem Zustande, in dem er es gekauft hat. Er hat es wahrscheinlich im Zustande des Manuskripts gekauft, er hat dann unbekümmert darum, ob Recht oder Pflicht dafür vorhanden, dem Autor die Korrekturbogen geschickt, an welchem vielleicht manches geändert und verbessert worden ist, ohne daß der Verleger deshalb um seine Einwilligung gefragt worden wäre. Das ist einfach Herkommen und Gepflogenheit. In keinem Vertrage mit dem Buchhändler wird der Autor sich ausbedingen, daß er von seinem zu druckenden Buche die Revisionsbogen erhalten soll, weil das selbstverständlich ist. Wenn das bei der ersten Auflage so der Fall ist, weshalb nicht auch bei den weiteren? Und wenn der Autor es versäumt hat, in Bezug auf weitere Auflagen oder Neudruck, vertragsmäßig sich das Recht der Korrektur ausdrücklich zu sichern, so gelten auch hier die Gepflogenheiten der ersten Auflage. Wenn der Autor verpflichtet ist, auf Verlangen des Verlegers die Revisionsbogen durchzusehen, so muß in anderem Falle auch der Verleger verpflichtet sein, auf Verlangen des Autors dieselben zu schicken.

Allerdings kann es Fälle geben, in welchen jetzt der Verleger einwendet: Das von mir gekaufte Buch hat eine bestimmte litterarische Richtung, es ist z. B. für die Familie berechnet gewesen und als Familienbuch mache ich damit ein Geschäft. Mittlerweile aber hat sich die Richtung des Autors verändert, er will nun Sachen ins Buch hinein korrigiren, die für den Familienkreis nicht passen und mir demnach das Buch geschäftlich entwerthen. Oder der Verleger bildet sich ein, daß ihm der Autor aus irgend einem Grunde feindselig geworden und im Stande wäre, das Buch geschäftlich zu verderben, weshalb er ihm bei Neudruck keinen Revisionsbogen in die Hand geben will.

Es ist nun aber nicht anzunehmen, daß ein Schriftsteller sein Werk absichtlich verderbe, aber es ist denkbar, daß er es durch gewisse Verbesserungen im litterarischen Sinne für einen bestimmten Lesekreis geschäftlich entwerthe. Das braucht der Verleger nach meiner Meinung sich nun freilich nicht gefallen zu lassen, und er hat Mittel, es zu verhindern. Der vom Autor revidirte, respektive verbesserte Bogen kommt ja doch in seine Hand, bevor er in die Druckerei geht. Der Verleger kann sich also weigern, Korrekturen, die ihm etwa geschäftlich schaden könnten, durchführen zu lassen. Einfache Ausmerzung von Fehlern, stilistische, wie inhaltliche Verbesserungen im Geiste des Buches wird er nach meiner Meinung nie hindern dürfen und vernünftigerweise auch nicht hindern wollen. Wenn die vom Autor angemerkten Aenderungen die Kosten gewöhnlicher Korrektur überschreiten, so kann der Verleger vielleicht vom Autor Vergütung fordern, und letzterer wird sie gerne vergüten, weil ihm gewiß vor allem an der möglichsten Vollendung seines litterarischen Werkes gelegen ist.

Gesetzt den Fall nun aber, der Verleger könne überhaupt nicht gezwungen werden, bei Neudruck dem Autor die Revision vorzulegen, und er habe das Recht, Neuauflagen und -Ausgaben der von ihm gekauften Bücher eigenmächtig zu redigiren, so bleibt dem Autor wohl doch noch ein letztes Recht, nämlich das, für eine solche Neuausgabe die Verantwortlichkeit abzulehnen.

Ausgaben, die vom Autor gutgeheißen sind, nennt man autorisirte Ausgaben. Solche Neupublikationen aber, an denen dem Autor die Möglichkeit zu verbessern, das litterarische Recht vorenthalten worden, und in denen die alten Fehler stehen geblieben, ja vielleicht noch neue dazugekommen sind, kann er nicht gutheißen, sind also keine autorisirten Ausgaben, das ist klar.

Nun wird man scheinbar einwenden können: der Autor hat ja doch für die vorhergegangenen Auflagen oder Ausgaben, trotzdem sie fehlerhaft waren, die Verantwortlichkeit getragen. Die neue fragliche Auflage oder Ausgabe ist nichts anderes, als die alte, weil sie ganz genau, etwa nach vorhandenen Platten, wie die vorhergehenden gedruckt wird. Gut.

Jetzt denke man sich einen Schriftsteller, der vor zwanzig Jahren ein Buch geschrieben und dasselbe einem Verleger verkauft hat. Dieser ließ es drucken, es genießt Verbreitung und Ansehen, es trägt den Namen des Autors zum Ruhme, vielleicht aber auch zur — Geringschätzung. Denn im Buche sind Fehler zum Vorschein gekommen, die Kritik hat auf sie hingewiesen, hat Aenderungen und Verbesserungen verlangt, die Lesewelt wünscht das auch. Der Autor ist mittlerweile reifer, welterfahrener geworden, ein tieferer Blick, ein größeres Können beseelt ihn, er wünscht nichts sehnlicher, als sein Buch von den Fehlern zu befreien, es zu vervollkommnen. Nun wird bei demselben Buche Neudruck nöthig und es ist die Gelegenheit da, die Verbesserungen anzubringen — doch siehe, der Verleger gestattet es nicht. Und das Gesetz stellt sich vielleicht an die Seite des Verlegers und sagt ganz kaufmännisch: der Verleger hat die Waare gekauft, sie ist sein Eigenthum, und er braucht Niemanden an sie Hand anlegen zu lassen.

Jetzt fällt dem bedrängten Autor etwa noch ein anderer Ausweg ein. Der Verleger hat das Werk gekauft, wie es vor zwanzig Jahren war, also in einer ganz bestimmten Form, und *nur* in dieser. Litterarisch aber ist das Werk Eigenthum seines Schöpfers. Dieser kann es also wohl ändern, neu bearbeiten und in der neuen Gestalt beliebig anderswo herausgeben.

Ich glaube kaum, daß der ursprüngliche Verleger sich das gefallen lassen würde. Er dürfte sagen, ich habe das Werk seiner Zeit unter der Voraussetzung gekauft, daß ich der alleinige geschäftliche Eigenthümer desselben bin und bleibe, es darf also das Werk mit oder ohne Neubearbeitung nirgends sonst erscheinen, weil es mir geschäftlich Konkurrenz machen würde. Und das Gesetz gäbe ihm wahrscheinlich recht.

Unter allen Umständen hat der Autor in diesem Falle noch folgendes Recht: Er kann sein Werk nach Belieben neu bearbeiten, muß es aber liegen lassen in seiner Lade, gedruckt werden darf es erst dreißig Jahre nach seinem Tode. So lange dauert nämlich das „ewige" ausschließliche Eigenthumsrecht, das ein Verleger erwerben kann. Oder der Autor darf auch einzelne neue Kapitel, die er zu seinem Werke geschrieben, beliebig abdrucken lassen mit dem Zusatze, daß sie in sein Werk gehören, an welchem der Verleger die Verbesserungen verweigert. Noch eine andere Selbsthilfe dürfte ihm das Gesetz gestatten, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll.

Im Uebrigen stünde der Autor machtlos da, wäre vielleicht in der Lage, seinem Volke ein bedeutendes, von Schlacken und Irrthümern reines Werk zu geben, und er kann es nicht thun!

Oder ist es doch anders? Hat der Schriftsteller dem kaufmännischen Rechte gegenüber ein litterarisches, ein menschliches, das unveräußerlich ist? Ich möchte gerne wissen, ob das

dem Zusammenwirken aller sicher seine Einlösung findet. Bei Beurtheilung der erzielten Resultate dürfen eine Reihe von Faktoren die direkt oder indirekt inbetracht kommen, nicht außer Auge gelassen werden. Das sind vor Allem die politischen Verhältnisse, die zuweilen einen wohl gut gemeinten aber nicht immer fördernden Partikularismus zeitigen; dann das Fehlen einer geistigen Zentrale in Deutschland. Für die Entwicklung des Deutschen Schriftthums selbst mag der Mangel einer solchen Zentrale, wie sie z. B. Frankreich in Paris besitzt, eher förderlich als hinderlich sein; denn durch die Dezentralisation werden den verschiedenen deutschen Volksstämmen, resp. deren Literaturvertretern ihre berechtigten Eigenthümlichkeiten, ihre Ursprünglichkeit gewahrt. Auch fehlt den deutschen Berufsgenossen, vorwiegend den Schriftstellern, vielfach das Verständniß für die praktischen Anforderungen des Lebens. Es mangelt ihnen jener ökonomischer Sinn, der z. B. bei den englischen und amerikanischen Kollegen so ausgeprägt erscheint; sie können sich eben von ihrem idealistischen Wolkenkuckucksheim schwer trennen.

Aber nun stehen wir auch in Deutschland an einem Wendepunkte. Es regt und rührt sich aller Orten. Der Gedanke der Organisation, der Einheitsgedanke, der seit Jahrzehnten vergebens an die Thüren der deutschen Journalisten und Schriftsteller klopfte, hat endlich Einlaß gefunden, hat Leben und damit Wirken gewonnen. Wie bereits eingangs erwähnt, wurde durch die Errichtung der Pensionsanstalt der Grundstein zu der großen Vereinigung gelegt. Es wird allerdings noch eine geraume Zeit vergehen, bis der leitende Gedanke unseres Unternehmens völlig in Fleisch und Blut übergegangen ist, bis er das Standesbewußtsein aller Genossen ausschließlich beherrscht. An seinem endgültigen Siege ist nicht mehr zu zweifeln, denn die großen sozialen Bewegungen, in deren Banne unsere Zeit steht, lassen sich nicht mehr zurückdämmern, sie brechen sich unaufhaltsam Bahn.

Wir sehen die Kollegen des Auslandes unabläßlich bemüht, auf einem anderen Gebiete, auf dem des Urheberrechtes eine internationale Verständigung, ein gemeinsames Vorgehen der Berufsgenossen aller Länder zu erzielen, ein Schutz- und Trutzbündniß aufzurichten. Inmitten den in Waffen starrenden Völker sehen wir die geistigen Vertreter derselben ein eminentes Friedenswerk gemeinsam fördern und erweitern. Damit eröffnet sich eine Perspektive, wie sie tröstlicher und erhabener nicht gedacht werden kann. Die „Association Littéraire et Artistique Internationale“, die Schöpferin der Berner Konvention, hält in der Zeit vom 21. bis 28. September ihren 17. Kongreß in Dresden ab. Zum erstenmal hat Deutschland die Ehre, die Mitglieder dieser internationalen Korporation, die Begründer und Förderer des Friedenswerkes, innerhalb seiner Grenzen zu begrüßen. Deutschland weiß diese Ehre zu schätzen und die deutschen Journalisten und Schriftsteller werden die Kollegen des Auslandes mit offenen Armen und offenen Herzen empfangen.

Und wenn wir nun mit den vorstehenden Ausführungen den Versuch unternahmen, die Gäste auf unsere junge humanitäre Schöpfung aufmerksam zu machen, so entsprach die Absicht hierzu dem Gefühle der Genugthuung, einem berechtigten Gefühle des Stolzes. Wir wollten damit den Kollegen des Auslandes zeigen, daß auch in Deutschland rastlos gearbeitet wird an der Organisation der sozialen Hebung unseres Standes, der wie kein zweiter zum Träger und Vermittler der großen, Völker und Länder überbrückenden Kulturideen einberufen ist.

Buchdruckerei Roitzsch vorm. Otto Noack & Co.



Buchdruckerei Roitzsch vorm. Otto Noack & Co.

